

जायसी : व्यक्तित्व और कृतित्व

लेखक

डा० रामलाल वर्मा

डा० रामचन्द्र वर्मा



भारतीय ग्रन्थ निकेतन

१३३ लाजपतराय मार्केट, दिल्ली-११०००६

प्रकाशक : भारतीय ग्रन्थ निकेतन

१३३, लाजपतराय मार्केट, दिल्ली-११०००६

प्रथम संस्करण : १९७६

मूल्य : ₹५.००

मुद्रक : गोस्वामी प्रिंटर्स

४२०, भगवत गली, ब्रह्मपुरी, दिल्ली-११०१५३

प्राक्कथन !

सूफी काव्य को हिन्दी में लाने का श्रेय आलोचक-प्रवर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को है। शुक्ल जी ने जिन तीन महाकवियों पर विस्तृत समीक्षा-ग्रन्थ लिखे हैं, उनमें एक मलिक मुहम्मद जायसी हैं। शुक्ल जी के समय से आज तक सूफी काव्य-धारा पर अनेक विद्वानों ने शोध-कार्य किया है और उन्होंने कतिपय प्रचलित मान्यताओं—सूफी काव्य का फारसी की मसनवी शैली पर रचित होना सूफी कवियों का प्रायः मुसलमान होना आदि—में परिवर्तन के आधार भी प्रस्तुत किए हैं। परन्तु मलिक मुहम्मद जायसी इस काव्यधारा के सर्वश्रेष्ठ एवं प्रतिनिधि कवि हैं, इतना ही नहीं वे हिन्दी के उच्चकोटि के कवियों में अन्यतम हैं। इस धारणा में किसी प्रकार का मत-भेद अद्यावधि न उत्पन्न हुआ है और न ही उत्पन्न होगा। इसका कारण भारतीय प्रेमाख्यान परम्परा में जायसी का अभूतपूर्व योगदान है। यह सर्वजन विदित है कि आज 'पृथ्वीराजरासो' की प्रामाणिकता सन्दिग्ध होने के कारण 'पद्मावत' को हिन्दी के प्रथम असन्दिग्ध महाकाव्य तथा जायसी को तदनुरूप प्रथम महाकवि होने का गौरव प्राप्त है।

महाकवियों के कवित्व का अध्ययन देव-ऋण को चुकता करना है। श्रेष्ठ कवि के कवित्व की समीक्षा न केवल कवि को कृतकृत्य करती है प्रत्युत पाठक का भी उचित मार्गदर्शन द्वारा उपकार करती है। कवि को जहाँ अपने को समझने वालों की उत्सुकतापूर्ण खोज रहती है, भवभूति का 'उत्पत्स्यते च मम कोऽपि समानधर्मा' कथन इसी तथ्य का पोषक है, वहाँ पाठक को भी पठनीय के चुनाव तथा रसास्वाद की मानसिक प्रस्तुती के लिए समीक्षा-ग्रन्थ की आवश्यकता रहती है।

जायसी पर अनेक विद्वानों ने अपने ढंग से विचार किया है। "पण्डितन्ह केर पिछलग्गे" हम लोगों ने भी कवि और उसके कृतित्व का यत्किञ्चित् अनुशीलन किया है। वस्तुतः हमारे विचार में आज के अनुसन्धान और परिवर्तित मूल्यों के युग में कवियों तथा उनकी रचनाओं पर पुनर्विचार तथा नवीन लेखन की महती आवश्यकता है और इसी सन्दर्भ में हमारा यह प्रयास है। यह प्रयास कितना नवीन तथा अर्थवान् है—इसका निर्णय तो सूफी पाठकों को करना है कि—

हम तो केवल इतना ही जानते हैं कि—

“विक्रियन्ते न घण्टाभिर्निर्दुग्धाः हि धेनवः।”

डा० रामलाल वर्मा

डा० रामचन्द्र वर्मा

विषयानुक्रमणिका

- | क्रम | भूमिका | ५ |
|------|--|-----------|
| १. | मलिक मुहम्मद जायसी : जीवन, व्यक्तित्व तथा कृतित्व : | ६-३७ |
| | जन्मस्थान—जन्मकाल—नाम; जाति, वंश-परम्परा तथा मित्र मडली—गुरु तथा शिक्षा-दीक्षा—पुस्तकी शिक्षा—जायसी का व्यक्तित्व—हिन्दू धर्म और दर्शन के परिचय—पुराण तथा लोक-कथाओं से परिचय—कामशास्त्र आदि—इसलाम—योगसाधना—कृतित्व—आखिरी कलाम—अखरावट—पद्मावत—महरीनामा—चित्रावत—मोस्तीनामा । | |
| २. | सूफी साधना और जायसी | ३८-६१ |
| | 'सूफी' शब्द की व्युत्पत्ति तथा परिभाषा—सूफी मत : उद्भव और विकास—भारत में सूफीमत—सूफी सिद्धान्त और मान्यताएं—बुजूदिया—शुह्रदिया—सूफी सम्प्रदाय—चिश्ती-सम्प्रदाय—कादिरि सम्प्रदाय—पुह्रावर्दी सम्प्रदाय—नक्शबन्दी सम्प्रदाय—जायसी और सूफी साधना—जायसी और अन्य साधना-पद्धतियां—सूफी साधना की एकान्त प्रतिष्ठा । | |
| ३. | जायसी का पद्मावत तथा अन्य कृतियां | ६२-१०२ |
| | पद्मावत की संक्षिप्त कथा—पद्मावत की कथा के स्रोत—जोक जीवन में पद्मावत की कथा—पद्मावती साहित्य में—कथानक रूढ़ियां—पद्मावत का महाकाव्यत्व—पाश्चात्य दृष्टि—दोष-दर्शन—फारस की मसनवी और पद्मावत—पद्मावत समासोक्ति है या अन्योक्ति—समासोक्ति—अन्योक्ति—पद्मावती-नागमती विलाप खंड—सिंहलद्वीप का हाट-वर्णन—सिंहलगड वर्णन—आखिरी कलाम—अखरावट—वर्ण्य विषय—पद्मावत में वर्णित तात्कालिक समाज—विवाह—भोज-वर्णन—गौना प्रथा—जौहर और सती प्रथा—सामाजिक उत्सव और पर्व—नगर-सौन्दर्य-वर्णन—गड वर्णन । | |
| ४. | जायसी का रहस्यवाद | * १०३-१३७ |
| | रहस्यवाद और धर्म-साधना—रहस्यानुभूति की अनिर्वचनीयता—रहस्यवाद की विभिन्न परिभाषाएं—रहस्यवाद की आदर्श परिभाषा और उसका आधार—रहस्यवाद के विभिन्न रूप—रहस्यवाद बौद्धिक प्रक्रिया नहीं—इसलाम धर्म और | |

रहस्यवाद—रहस्यवाद के तत्त्व—सूफी कवियों में रहस्यानुभूति—जायसी के काव्य में रहस्यवादी तत्त्व—ईश्वर के प्रतीक के रूप में पद्मावती—गुरु—पथ की बाधाएं—साधना के विविध रूप—प्रेमवियोग पक्ष—सयोग पक्ष—रहस्यवाद के रूप—प्रेममूलक रहस्यवाद—प्रकृतिमूलक रहस्यवाद—आध्यात्मिक रहस्यवाद—योगमूलक रहस्यवाद—अभिव्यक्तिमूलक रहस्यवाद ।

५. जायसी का प्रकृति-चित्रण

१३८-१५३

वातावरण के निर्माण के लिए प्रकृति-चित्रण—प्रकृति में आध्यात्मिकता के दर्शन—नीति तथा उपदेश—मानवीय हर्ष-विषाद—उद्दीपन के रूप में प्रकृति-चित्रण—षड्भूतों के माध्यम से—बारहमासा ।

६. जायसी का भावपक्ष

१५४-१८३

शृंगार रस—संयोग शृंगार—पद्मावती का संयोग शृंगार—विप्रलम्भ शृंगार—वीर रस—करुण रस—वात्सल्य रस—शान्त रस—जायसी का नखशिख-वर्णन—नख-शिख वर्णन—यौवन-भार भरिता पद्मावती का नख-शिख वर्णन—मान-सरोदक खडान्तर्गत नखशिख—केशराशि—मांग—ललाट—भौह—नेत्र—नासिका—अधर—दन्त - पंक्ति—कपोल—श्रवण—मुख—ग्रीवा—मुजा—उरोज—रोमाञ्जली—कटि ।

७. जायसी की काव्य-कला

१८४-२१०

काव्य-कला का अर्थ तथा रूप—काव्य-कला की महत्ता तथा उपयोगिता—काव्य-कला का विशिष्ट क्षेत्र यथा पद्य-गद्य के विभाजक तत्त्व—काव्य-कला के तत्त्व—काव्य-कला के तत्त्वों का विवेचन—अलंकार—व्यंजकता—काव्यरूप—औचित्य विधान ।

८. जायसी के कर्तृत्व का मूल्यांकन

२११-२३२

जायसी के काव्य में समन्वय भावना—धार्मिक मान्यताओं में समन्वय—सांस्कृतिक समन्वय—साहित्यिक समन्वय—जायसी और कबीर की तुलना—जीवन-दर्शन—उपासना प्रणाली—काव्य की प्रेरणा—जायसी का योगदान—हिन्दी का प्रथम काव्यकार—वर्तमान सामाजिक संदर्भ और जायसी ।

मलिक मुहम्मद जायसी : जीवन, व्यक्तित्व तथा कृतित्व

भारतीय धर्मसाधना में आत्म-परिचय को आत्मविज्ञप्ति तथा कर्तृत्व-अभिमान-वृत्ति मानकर प्रायः उसकी उपेक्षा की गई है। यही कारण है कि प्राचीन सन्तों, भक्तों तथा साधक कवियों के जीवनवृत्त आज अनुसन्धान का विषय बने हुए हैं तथा इस सम्बन्ध में आज भी पूर्ण-निश्चय तथा विश्वसनीयता के साथ कुछ कह पाना सम्भव नहीं। आत्मगोपन की प्रवृत्ति कदाचित् अन्य देशों तथा धर्मों के साधक-सन्तों में भी रही है। उसके प्रभाव के अन्तर्गत अथवा भारतीय प्रवृत्ति के फलस्वरूप मलिक मुहम्मद जायसी ने भी अपने सम्बन्ध में विशेष कुछ नहीं कहा। प्रबन्ध के अन्तर्गत संयोगवश यत्र-तत्र-प्राप्त संकेतों से ही उनके जीवन-परिचय के सम्बन्ध में काम चलाना तथा सन्तोष करना पड़ता है।

प्रायः सभी कवियों के सम्बन्ध में अन्य समकालीन अथवा परवर्ती कवियों के कथन, इतिहासकारों के उल्लेख, वंश-परम्परा तथा पुरातत्त्व अवशेष आदि भी किसी न किसी रूप तथा मात्रा में उपलब्ध होते हैं। जायसी भी इसका अपवाद नहीं। उनके जीवन से सम्बन्धित निजी कथनों के अतिरिक्त अन्य लोगों की उक्तियाँ भी उपलब्ध हैं। इस समग्र सामग्री को दो भागों में विभक्त किया जा सकता है—अन्तःसाक्ष्य तथा बहिःसाक्ष्य। कवि के स्वकथन प्रथम के और इतर सामग्री द्वितीय के अन्तर्गत है।

अन्तःसाक्ष्य के रूप में जायसी की कृतियों—आखिरी कलाम, अखरावट, पद्या-वत आदि—में आखिरी कलाम का विशेष महत्त्व है। यद्यपि अन्य रचनाओं में भी कवि के जीवन-वृत्त विषयक संकेत आए हैं तथापि 'आखिरी कलाम' इस दृष्टि से सर्वाधिक उपयोगी है।

जन्म स्थान

मलिक मुहम्मद जायसी के लिए उपनाम के रूप में प्रयुक्त जायसी शब्द से ही उनकी प्रसिद्धि इस तथ्य की द्योतक है कि जायस नगर से उनका घनिष्ठतम सम्बन्ध

था और सम्भावना यह लगती है कि वे यहाँ पर उत्पन्न हुए थे अथवा बस गए थे । इस सम्बन्ध में स्वयं कवि का अपना कथन है :—

“जायस नगर मोर अस्थानू । नगरक नाव आदि उदभानू ।
तह देवस दस पहुने आएऊँ । भा वैराग बहुत सुख पाएऊँ ॥”

इन पंक्तियों में प्रयुक्त—तह देवस दस पहुने आएऊँ—शब्दों के आधार पर जार्ज ग्रियर्सन तथा डा० सुधाकर पाण्डे का मत है—जायसी जायस नगर में उत्पन्न नहीं हुए थे, वे कहीं बाहर से आकर वहाँ बसे थे । उनके इस स्थान पर बसने का कारण कदाचित् इस नगर का धार्मिक स्थान होना है । नगर के धार्मिक वातावरण के कारण दस दिन के लिए अतिथि के रूप में आए धर्मानुरागी जायसी का विरक्त होकर स्थायी रूप से बस जाना है । इसका संकेत स्वयं कवि ने इन पंक्तियों में किया है—

“जायस नगर धर्म अस्थानू । तहा आइ कवि कीन्ह बखानू ॥”

इस में ‘तहा आइ’ शब्द स्पष्ट ही उनके कहीं बाहर से आकर धर्म-स्थान जायस नगर में बसने के संकेतक हैं । इस सम्बन्ध में डा० रामरतन भटनागर का भी यही मत है—“जान पड़ता है, जायस जायसी का जन्मस्थान नहीं था । वे दस दिन के पहुने के रूप में बले आए, परन्तु पीछे वैरागी बन गए । ‘आखिरी कलाम’ की रचना वैरागी बनने के बाद की बात है । सम्भव है कि इसके बाद लेखक कहीं अन्यत्र चला गया हो, कदाचित् कालपी । यही वह सूफीमत में दीक्षित हुआ हो और उसे अपने मोहन कंठ के द्वारा कवि के नाते प्रसिद्धि भी मिल गई हो । यह भी सम्भव है कि पद्मावत की रचना प्रवास में हुई हो और सूफी दृष्टिकोण के कारण उसे शीघ्र प्रसिद्धि मिल गई हो । जायस को धर्मस्थान मानकर ही कवि ने उसे अपना स्थान बना लिया हो ।” जायस को जायसी की जन्मभूमि न मानने वाले गाजीपुर के अन्तर्गत किसी स्थान में कवि का जन्म मानते हैं ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, आचार्य परशुराम चतुर्वेदी आदि विद्वान् उपर्युक्त मत के विरुद्ध हैं । वे जायस नगर को ही जायसी का जन्मस्थान मानते हैं । शुक्ल जी के शब्दों में—

“जायस वाले, ऐसा नहीं कहते । उनके कथनानुसार मलिक मुहम्मद जायस के ही रहने वाले थे । उनके घर का स्थान अब तक वहाँ के कचाने मुहल्ले में बताते हैं ॥”

आचार्य चतुर्वेदी के शब्दों में—“जायस नाम का एक नगर उत्तरप्रदेश के राय बरेली जिले में आज भी वर्तमान है, जिसका एक पुराना नाम ‘उद्यान नगर’, ‘उद्यान-नगर’ या ‘उज्जालिक नगर’ बतलाया जाता है तथा उसके ‘कंचाना खुर्द’ नामक मुहल्ले में जायसी का जन्मस्थान होना भी कहा जाता है । कुछ लोगों की धारणा है कि जायसी की जन्मभूमि गाजीपुर में कहीं हो सकती है किन्तु इसके लिए कोई प्रमाण नहीं मिलता ।” जायसी की अर्द्धाली में प्रयुक्त—तह दिवस दस पहुने आएऊँ……’

का अर्थ आचार्य चतुर्वेदी ने इस प्रकार से किया है—“वे एक पहुने जैसे दस दिनों के लिए आए थे अर्थात् उन्होंने अपना नश्वर जीवन प्रारम्भ किया था अथवा जन्म लिया था और फिर वैराग्य हो जाने पर उन्हें बहुत सुख मिला था।” यज्ञदत्त शर्मा ने भी इस पंक्ति का यही अर्थ निकाला है। उनके शब्दों में—“‘पहुनै’ कहने का तात्पर्य भी कुछ विद्वान् कवि के बाहर से आकर जायस में बसने से ही लगाते हैं परन्तु हमारे विचार से कवि ने वैराग्य-भावना से प्रेरित होकर ही ‘पाहुनै’ शब्द का प्रयोग किया है।.....दूसरी अर्घाली—जायस नगर धरम अस्थानू, तहा आइ कवि कीन्ह बखानू—में प्रयुक्त ‘आइ’ शब्द का अर्थ भी स्पष्ट हो जाता है। उक्त वैराग्य की शब्दावली में आइ का अर्थ जन्म लेना ही लगाना उचित है।”

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि जायस नगर में उनके वंशज आज भी विद्यमान हैं और एक टूटा-फूटा मकान भी अभी तक खड़ा हुआ है, जिसमें जायसी के जन्म तथा निवास की बात कही जाती है।

जायस नगर का पहला नाम उद्यान नगर था और वह एक धर्मस्थान था—इसकी जानकारी भी इतिहास से मिलती है। आचार्य चतुर्वेदी इस सम्बन्ध में लोकमत के माध्यम से ऐतिहासिक अनुसन्धान का आश्रय लेते हुए लिखते हैं—“जनश्रुति के अनुसार वहाँ उपनिषद्-कालीन उद्दालक मुनि का कोई आश्रम था। गार्स द तासी नामक फ्रेंच लेखक का तो यह भी कहना है कि जायसी को प्रायः ‘जायसीदास’ नाम से अभिहित किया जाता रहा है।” इस सम्बन्ध में डा० कमल कुलश्रेष्ठ का कथन है—“जायसनगर के निवासी उदयनगर का सम्बन्ध उद्दालक मुनि से जोड़ते हैं, जिसकी चर्चा महाभारत आदि ग्रन्थों में आई है। उद्दालक का अर्थ शहद भी है। सम्भव है कि यह नगर पहले शहद के लिए प्रसिद्ध हो। कुछ लोगों का मत है कि यह उद्यान नगर का बिगड़ा हुआ रूप है। सम्भव है कि पहले यह जगह उद्यानों के लिए प्रसिद्ध हो। कुछ लोग इसका नाम उज्जालिक नगर भी दे देते हैं।”

जायस शब्द की व्युत्पत्ति अवध गजेटियर भाग-१, रायबरेली का डिस्ट्रिक्ट गजेटियर तथा दी ज्योग्राफिकल डिक्शनरी आफ एन्शण्ट एण्ड मिडिल इण्डिया में भिन्न-भिन्न रूप से इस प्रकार दी गई है—

अवध गजेटियर भाग-१—फारसी में जैश का अर्थ पड़ाव होता है। शायद मुसलमानों के यहाँ पड़ाव पड़ने के कारण इस स्थान का नाम जैश पड़ा हो और जैश से बिगड़कर जायस बन गया है।

डिस्ट्रिक्ट गजेटियर रायबरेली—फारसी शब्द जा-ए-एश का अर्थ आनन्ददायक स्थान है। कदाचित् मुसलमानों ने इस स्थान की रमणीयता से मुग्ध होकर यहाँ आनन्द-विनोद किया हो और इस ‘जा-ए-एश’ से विकृत होकर जायस बन गया है।

दी ज्योग्राफिकल डिक्शनरी आफ एन्शण्ट एण्ड मिडिल इण्डिया—फारसी शब्द जाएस्त का अर्थ “यह (उपजाऊ) भूमि” है। मुसलमानों ने कदाचित् इस भूमि

को उपजाऊ देखकर इसे जाइस्त नाम से अभिहित किया हो और जिसका रूप विकृत होकर जायस बन गया हो ।

इन व्युत्पत्तियों से इस स्थान के रमणीय, मनोहर तथा सम्पन्न होने का अनुमान होता है परन्तु आश्चर्य है कि आज मगहर के समान इस स्थान के प्रति भी किंवदन्ती में प्रतिध्वनित लोकभावना अनुकूल नहीं । जायसवासी इस स्थान को अच्छा नहीं मानते । हिन्दू और मुसलमान प्रातःकाल इसका नाम ले लेने से दिन-भर भूखा मरना अथवा किसी घोर विपत्ति का भेलना मानते हैं । कहने की आवश्यकता नहीं कि जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में इस प्रकार की भ्रान्त धारणाएं निर्मूल होने पर भी लोक-मानस को आक्रान्त किए रहती हैं । वर्तमान युग में शिक्षा का प्रसार भी अभी तक इन्हें नाम शेष तो क्या प्रभावशून्य भी नहीं कर पाया ।

जन्मकाल (जन्मतिथि, स्थितिकाल, मृत्यु-तिथि आदि)

जायसी की 'आखिरी कलाम' में निम्नलिखित केवल एक उक्ति मिलती है, जिससे उनके जन्मकाल के सम्बन्ध में कुछ अनुमान लगाया जा सकता है .—

‘भा अवतार मोर नौ सदी । तीस बरिस ऊपर कवि बदी ।’

इस अर्द्धाली का विभिन्न विद्वानों ने पृथक्-पृथक् अर्थ किया है और इससे जायसी के जन्म के समय के सम्बन्ध में विभिन्न मत अस्तित्व में आ गए हैं—

प्रथम . शुक्लजी ने कवि का जन्मकाल १०० हिजरी और कविताकाल १३० हिजरी माना है ।

डा० गोविन्द त्रिगुणायत ने शुक्ल जी की उपर्युक्त मान्यता का खण्डन इस आधार पर किया है कि—

‘सन् नौ सौ सत्ताइस अहा । कथा आरम्भ बैन कवि कहा ।’

अर्थात् जायसी ने पद्मावत की रचना सत्ताईस वर्ष की आयु में की थी । त्रिगुणायत जी के अनुसार शुक्ल जी जायसी के कविता-काल का प्रारम्भ तीस वर्ष की आयु से मानते हैं और जायसी स्वयं पद्मावत की रचना का आरम्भ सत्ताईस वर्ष की अवस्था में कहते हैं ।

यहां यह विचारणीय है कि फारसी लिपि में सत्ताईस और सैंतालीस को प्रायः एक समान ही लिखा जाता है और प्रसंग के अनुसार ही उसका बोध होता है । इस आधार पर कतिपय विद्वानों ने कवि के उक्त कथन—

‘सन् नौ सौ सत्ताइस अहा । कथा आरम्भ बन कवि कहा ।’

में सत्ताईस को सैंतालीस माना है । इस रूप में सैंतालीस अर्थ लेने पर भी शुक्ल जी का मते संमीचीन प्रतीत नहीं होता । शुक्ल जी ने कवि का जन्म १०० हिजरी और कविताकाल १३० हिजरी माना है, जबकि कवि की इस पंक्ति के नवीन पाठ के

अनुसार यह ६४७ बैठता है। इस प्रकार कवि का कविता-काल ६२७ मानें अथवा ६४७ हिजरी। शुक्ल जी की मान्यता इससे मेल नहीं खाती है।

द्वितीय डा० सूर्यकान्त शास्त्री ने उपर्युक्त अर्द्धाली के आधार पर कवि का ६३० हिजरी में जन्म लेना स्वीकार किया है। इस मत का खण्डन डा० गोविंद त्रिगुणायत ने निम्न दो तर्कों के आधार पर किया है—

(क) जायसी का जन्मकाल ६३० हिजरी मान लेने पर वे कबीर के सम-कालीन ठहरते हैं किन्तु इस बात का संकेत कहीं नहीं मिलता।

(ख) जायसी ने शाहे-वक्त शेरशाह की प्रशंसा की है। शेरशाह के समय तक पहुँचने के लिए जायसी की अवस्था सौ वर्ष के लगभग होगी और उस आयु में पद्यावत जैसे सरस महाकाव्य की रचना संभव नहीं।

डॉ० त्रिगुणायत के उपर्युक्त दोनों तर्कों में बल होते हुए उनका निरसन इस प्रकार से किया जा सकता है—

(क) जायसी का साहित्य एक तो पर्याप्त काल तक हिन्दी वालों की दृष्टि से ओझल रहा है, दूसरे, दोनों—कबीर और जायसी—का क्षेत्र पृथक् था। कबीर प्रमुख रूप से समाज-सुधारक थे और जायसी धर्म-प्रचारक। कबीर घुमक्कड़ थे और जायसी एक स्थान पर स्थिर रहने वाले साधक थे। सम्भव है कि जायसी प्रारम्भ में स्थानीय महत्त्व के कवि रहे हों और कबीर के समान उस समय उनकी प्रसिद्धि न रही हो।

(ख) पद्यावत में जायसी के प्रस्तुत कथन से सिद्ध होता है कि वे पद्यावत की रचना करते समय नहीं तो समाप्ति के समय काफी वृद्ध हो चुके थे—

“मुहमद बिरिध बएस अब भई। जीवन हुत जो अवस्था गई।
बल जो गएउ कै खीन सरीरु। दिस्टि गई नैनन्ह दै नीरु।
दसन गए कै तुचा कपोला। बैन गए दै अनरुचि बोला।
बुद्धि गई हिरदै बौराई। गरब गएउ तरहुड सिर नाई।
सरवन गए ऊंच दै सुना। गारो गएउ सीस भा घुना।
भवर गएउ केसन्ह दै मुवा। जोबन गएउ जियत जनु मुवा।
तब लगि जीवन जोबन साथ। पुनि सो सीचु पराए हाथा।

विरिध जो सीस डोलावै सीस धुनै तेहि रीस।

बूढ आढे होहु तुम्ह केह यह दीन्ह असीस ॥”

इस प्रकार यद्यपि इन तर्कों का खण्डन किया जा सकता है परन्तु फिर भी इन तर्कों में बल है। असली बात यह है कि कवि ६२७ अथवा ६४७ में कविता-रचना की बात कह रहा है। रचना-काल ६४७ मानने पर भी १७ वर्ष के युवक से

दार्शनिक विवेचन की आशा नहीं की जा सकती। अतः उपर्युक्त मत तर्कपुष्ट तथा संगत नहीं।

तृतीयः आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने ८८१ हिजरी अर्थात् सन् १४७५ ई० में जायसी का जन्म माना है। इसमें उन्होंने एक तो कवि द्वारा शाहे-वक्त की प्रशंसा की और द्वितीय अखरावट के रचना-काल को तथा तृतीय कवि द्वारा वर्णित प्रचण्ड भूकम्प को प्रमाण रूप में प्रस्तुत किया है। उनके शब्दों में—‘जायसी ने आखिरी कलाम का रचना-काल देते समय केवल इतना ही कहा है—

‘नौ से बरस छतीस जो भए। तब यह कविता आखर कहे।’

अर्थात् सन् १५२६ हि० अथवा सन् १५२६ ई० के आ जाने पर मैंने इस काव्य का निर्माण किया। पद्यावत (१३-२७) में उन्होंने सुलतान शेरशाह सूरी (सन् १५४०-४५ ई०) तथा आखिरी कलाम (८) में मुगल बादशाह बाबर (सन् १५२६-३० ई०) के नाम शाहेवक्त के रूप में अवश्य लिए हैं और उनकी न्यूनाधिक प्रशंसा भी की है, जिससे सूचित होता है कि वे उनके समकालीन थे।”

‘अखरावट’ के रचनाकाल के आधार पर जायसी की जन्मतिथि के निर्णय के प्रसंग में आचार्य चतुर्वेदी का कथन है—“मनेरशरीफ (जिला पटना, बिहार) वाले खानकाह के पुस्तकालय में फारसी अक्षरों में लिखित पुरानी प्रतियों का एक सग्रह मिला है, जिसमें जायसी की अखरावट की भी एक प्रति मिली है। उसमें उसका लिपिकाल जुम्मा ८ जुल्काद सन् १११ हिजरी (सन् १५०५ ई०) दिया गया जान पड़ता है जो प्रत्यक्षतः पुराना समय है। प्रोफेसर सैयद हसन अस्करी का कथन है कि यह वस्तुतः अखरावट का रचनाकाल होगा, जो प्रतिलिपि करते समय मूल प्रति से ज्यों का त्यों उद्धृत कर लिया होगा। तदनुसार उनका कहना है कि यदि वह जायसी की सर्वप्रथम रचना सिद्ध की जा सके तो उनके जन्म-संवत् का पता लगा लेना हमारे लिए असम्भव नहीं रह जाता। सन् १११ हिजरी अर्थात् सन् १५०५ में उपर्युक्त ३० वर्ष का समय घटाकर सन् ८८१ हि० अर्थात् १४७५ ई० लाया जा सकता है। और यह सरलतापूर्वक बतलाया जा सकता है कि जायसी का जन्म इसके आसपास हुआ होगा।”

जायसी द्वारा आखिरी कलाम में अपने जन्म के समय एक बड़े भारी भूकम्प आने की चर्चा करते हैं—

“आवत उघत-चार विधि ठाना। भा भूकम्प जगत अकुलाना।
घरती दीह चक्रविधि भाई। फिर आकास रहट के नाई॥”

इसी प्रकार जायसी ने अपने जन्म के समय होने वाले सूर्यग्रहण का भी उल्लेख किया है—

“सूरज (अस) सेवक ताकर अहै । आठों पहर फिरत जो रहै ।
सो अस बपुरै गहनै लीन्हा । ओ बरि बान्धि चंडालै दीन्हा ॥”

इतिहासकारों ने इन घटनाओं का समय ६११ हिजरी माना है । अब्दुल्लाह की ‘तारीखे दाऊदी’ तथा बदायूनी की ‘मुत्तखुत्तारीख’ में इसी समय (६११ हि०) में हुए भूकम्प का उल्लेख हुआ है । डा० ईश्वरीप्रसाद ने ‘ए शार्ट हिस्टरी आफ मुसलिम रूल इन इण्डिया’ पृ० २३२ पर इस घटना का वर्णन इस प्रकार से किया है—

“Next year (911 AH=1305 AD) a violent earthquake occurred at Agra which shook the earth to its foundation and leveled many beautiful buildings and houses to the famous.”

इस सम्बन्ध में आचार्य चतुर्वेदी का कथन है—“आखिरी कलाम के उद्घरण के आधार पर केवल इतना ही अनुमान किया जा सकता है कि उनका जन्म सम्भवतः ८००-६०० हिजरी के मध्य अर्थात् ई० सन् १३६७-१४६४ के बीच हुआ होगा और बीस वर्ष की अवस्था पा चुकने पर उन्होंने काव्य-रचना का प्रारम्भ किया होगा ।”

यह सब कहने के उपरान्त आचार्य चतुर्वेदी ने एक अन्य आशका की ओर समीक्षकों का ध्यान आकृष्ट करते हुए अपने मतव्य को स्वयं सदिग्ध बना दिया है—
“‘तीस बरिस ऊपर कवि वदी’ के अनन्तर आए हुए ‘आवत उघतभार बडहाना’ के आवत शब्द की ओर कदाचित् यथेष्ट ध्यान नहीं दिया गया है । यदि इसका अभिप्राय ‘जन्म लेते समय’ माना जाए तो उससे ग्रंथ-रचना के समय का अर्थ नहीं लिया जा सकता ।”

इस प्रकार आचार्य चतुर्वेदी ने आधार को ही खिसकाकर सारे मन्तव्य को विचारणीय बना दिया है । निष्कर्ष रूप में उनका कथन है—“जब तक अन्य स्पष्ट प्रमाण उपलब्ध न हो, जन्मसम्बन्धी उपर्युक्त धारणा सन्दिग्ध बनी रहती है ।”

चतुर्थ डा० गोविन्द त्रिगुणायत के अनुसार इस पंक्ति—“भा अवतार मोर नव सती, तीस बरस ऊपर कवि वदी” का अर्थ ६०० में से तीस घटाकर ८७० हिजरी तदनुसार १४७५ ई० है ।^१ अपने मत के समर्थन में उन्होंने निम्नोक्त दो तर्क प्रस्तुत किए हैं । उनके शब्दों में—

- (१) “उनका यह समय कबीर के समय से बहुत दूर नहीं पड़ता । साथ ही वह कबीर के समकालीन सिद्ध नहीं होते हैं ।
- (२) जायसी ने पद्मावत की रचना ६४७ में की थी । उपर्युक्त जन्मतिथि के अनुसार उनकी यह रचना लगभग ७७ वर्ष की अवस्था में सम्पन्न हुई थी । काव्यत्व और आध्यात्मिक विचारधारा को देखते हुए यह स्वीकार करने में संकोच नहीं होता । ऐसी प्रौढ़ रचना अवश्य ही खूब प्रौढ़ावस्था में हुई होगी ।
- (३) आखिरी कलाम का रचना-काल ६३६ हिजरी अर्थात् १५३१ ई० है ।

उस समय कवि की अवस्था ६७ वर्ष की रही होगी। रचना की आध्यात्मिक विचारधारा को देखते हुए इतनी अवस्था में उसका रचा जाना बहुत उचित भी नहीं मालूम पड़ता। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि जायसी का जन्म लगभग ८७० हिजरी में हुआ।”

हमारे विचार में डॉ० त्रिगुणायत का मत सर्वथा उपयुक्त तथा मननीय है। इसमें आचार्य परशुराम चतुर्वेदी द्वारा निर्दिष्ट “आवत उद्यतमारा” को ध्यान में रखने पर भी कवि का जन्मकाल हिजरी सन् ८७० सही बैठता है।

सैयद आले मुहम्मद मेहर ने किसी काजी सैयद हुसैन की अपनी नोट बुक में दी गई ५ रजब ९४९ हि० अर्थात् सन् १५४२ ई० को जायसी की निधनतिथि माना है। इसके सम्बन्ध में भी आचार्य परशुराम का कथन है—“उसे भी तब तक स्वीकार नहीं किया जा सकता, जब तक उसका कहीं से समर्थन न हो जाए।”

यह उल्लेखनीय है कि सैयद काजिर नाजिर उद्दीन साहब तथा आचार्य शुक्ल जायसी की निधनतिथि सन् १५४२ ही मानते हैं। यह तिथि मानने से शाहेबख्त शेरशाह की प्रशंसा के वर्णन तथा १५४० ई० में उनका अमेठी जाना आदि घटनाओं की संगति बैठ जाती है।

गुलाम सरवर लाहौरी तथा कल्बे मुस्तफा द्वारा स्वीकृत जायसी की मृत्युतिथि क्रमशः १६२९ और १६४९ ई० तथ्यों के विपरीत होने से सर्वथा अमान्य है।

जायसी की मृत्यु से संबंधित एक किंवदन्ती भी प्रचलित है। कहते हैं कि जायसी ने अमेठी के राजा रामसिंह से किसी शिकारी के हाथों अपनी मृत्यु की बात कही थी और राजा ने जायसी के प्रति भक्ति के कारण आसपास के इलाके में शिकार की मनाही कर दी थी। एक दिन सयोगवश एक शिकारी उधर जा निकला और उसने एक बाघ की शरज सुनी। शिकारी ने आत्मरक्षा के लिए गोली दाग दी और उसे सामने जायसी की लाश पड़ी हुई मिली। यह कहा जाता है कि जायसी रूप बदलने में सिद्ध थे और समय-समय पर स्वेच्छा से बाघ के रूप में धूमा करते थे। राजा ने विधि के विधान को अपरिहार्य मानकर सिर पीट लिया और श्रद्धा-वश जायसी की कब्र अपने महल के प्रागण में ही बनवा दी। इस घटना के सन् १६५९ में घटित होने के अनुमान का उल्लेख नागरी प्रचारिणी पत्रिका (अंक संख्या ३१) में हुआ है।

निष्कर्षतः जायसी का स्थितिकाल अनुमानतः ई० सन् १४६५-१५४२ है और रचनाकाल १४९५-१५४२ के मध्य है। उनकी जन्म-तिथि और मृत्यु-तिथि अनिश्चित है परन्तु इतना निश्चित लगता है कि वे १४६५-७५ के मध्य किसी समय

१. गणना से ८७० हि० का ईसवी सन् १४६४-६५ बैठता है।

उत्पन्न हुए होंगे और कदाचित् उन्होंने सत्तर से ऊपर की आयु अवश्य पाई थी। इस विषय में अनुमान की ही शरण लेनी पड़ती है। प्रमाणों के अभाव में निश्चित रूप से कुछ कहना सम्भव नहीं।

नाम, जाति, वंश-परम्परा तथा मित्र मण्डली

जायसी के नाम के सम्बन्ध में कोई मतभेद नहीं। सभी अनुसंधाताओं, समीक्षकों तथा इतिहासकारों ने इनका नाम मुहम्मद माना है। इनके नाम से पूर्व लगी मलिक उपाधि उन्हें फरिश्ता सिद्ध करती है। मलिक धातु से बने मलिक शब्द के अर्थ है—फरिश्ता, सुलतान, अमीर व्यापारी। जायसी के नाम से लगी इस उपाधि के आधार पर आचार्य परशुराम चतुर्वेदी उनके पूर्व पुरुषों को ईरान से भारत आए जमींदार मानते हैं। उनके शब्दों में—“जायसी के पूर्वज ईरान से आये थे और वहाँ से उनके नामों के साथ यह (मलिक) जमींदार-सूचक उपाधि लगी आ रही थी।”

इसके विपरीत डॉ० त्रिगुणायत ने मलिक का अर्थ बादशाह आदि लेते हुए जायसी के पूर्व पुरुषों को अरब से आए हुए पारम्परिक मुसलमान माना है। उनके शब्दों में—“मलिक शब्द का अर्थ होता है—बादशाह, सुलतान, अमीर या बड़ा व्यापारी। इससे यह पदवी प्रायः अरब के बड़े व्यापारियों एवं जागीरदारों को प्राप्त थी। वंश-परम्परा से जायसी भी इस पदवी से अविच्छिन्न किए जाते हैं। इससे यह भी प्रकट होता है कि इनके वंशज अरब से आए थे और यह परम्परा से मुसलमान थे, भारतीय मुसलमान नहीं।”

हमारा अनुमान है कि जायसी के पूर्व पुरुष आदर्श व्यापारी ही रहे होंगे। मलिक शब्द का प्रयोग साधारण व्यापारी के लिए न होकर ईमानदार, धर्मपरायण व्यापारी के लिए ही होता होगा। उनका अरब से ईरान अथवा ईरान से अरब और फिर वहाँ से भारत में आगमन व्यापारी के रूप में ही हुआ होगा। कृषि-व्यापार में प्रवृत्त होने से सम्भवतः वह स्वयं जमींदार भी रहे होंगे परन्तु जायसी के पिता एक साधारण जमींदार थे और स्वयं जायसी का कृषि से जीविका-निर्वाह करना प्रसिद्ध है। इसे भाग्य का परिवर्तन ही कहा जा सकता है।

जायसी के नाम के आगे प्रयुक्त मलिक उपाधि से उन्हें सैनिक समझने की कल्पना को अस्वीकार करते हुए चतुर्वेदी जी का कहना है—“कुछ लोगों का अनुमान करना कि मलिक शब्द का प्रयोग उनके किसी निकट सम्बन्धी के ‘बारह हजार का रिसालदार’ होछे के कारण किया जाता होगा अथवा यह कि सम्भवतः स्वयं ही उन्होंने कुछ समय तक सेना में काम किया होगा—प्रमाणों के अभाव में सन्दिग्ध ही रह जाता है।”

जायसी के पुत्रों के छत गिरने से दबकर मर जाने के कारण इनका वंश तो आगे नहीं चला परन्तु इनके एक भाई का वंश अब भी जायस में विद्यमान है। इस

परिवार के पास जायसी का वंशवृक्ष भी है परन्तु उसकी प्रामाणिकता असन्दिग्ध नहीं है। श्री यज्ञदत्त शर्मा ने जायसी के पिता का नाम शेख ममरेज अथवा मलिक राजे अशरफ बताया है। डॉ० त्रिगुणायत के अनुसार जायसी के पिता का नाम शेख मुमरेज था। आचार्य परशुराम चतुर्वेदी के अनुसार—“जायसी के पिता का नाम मलिक राजे अशरफ बताया जाता है।” जायसी की माता के नाम का पता नहीं चलता। अपनी माँ का सहज वात्सल्य इन्हें प्राप्त था। नागरी प्रचारिणी पत्रिका के ४५वें अंक में प्रकाशित सैयद आले के लेख के अनुसार वे (जायसी) मोहल्ला गौरियाना के निगलामी मलिक खानदान से थे और उनके पुराने सम्बन्धी मुहल्ला कंचाना में बसे थे। कल्बे मुस्तफा साहब के अनुसार जायसी के तीन भाइयो—मलिक शेख मुसफी, मलिक शेख मुजफ्फर और मलिक शेख हाफिज—मे से अन्तिम हाफिज के वंशज आज भी रायबरेली जिले में वर्तमान हैं। कतिपय विद्वानों ने शेख मुन्सफी को छोड़कर जायसी के दो ही भाइयो का उल्लेख किया है। नागरी प्रचारिणी सभा के २१वें अंक में प्रकाशित एक लेख के अनुसार जायस के एक शेख के पास मलिक मुहम्मद जायसी का वंशवृक्ष है परन्तु अब परीक्षा के उपरान्त उसकी प्राचीनता और प्रामाणिकता असिद्ध हो चुकी है।

जायसी के विवाह के सम्बन्ध में कोई अन्तस्साक्ष्य और बहिस्साक्ष्य उपलब्ध नहीं। इस सम्बन्ध में परस्पर-विरोधी किंवदन्तियाँ अवश्य मिलती हैं। एक किंवदन्ती के अनुसार बाल्यकाल में ही माता-पिता से वञ्चित हो जाने के कारण जायसी साधु-सतों की संगति में जीवन व्यतीत करने लगे थे। मृत्यु-पर्यन्त उन्होंने विरक्त जीवन ही बिताया। वे विवाह आदि के झूट में नहीं पड़े। एक दूसरी किंवदन्ती के अनुसार इनका विवाह हुआ था और इनके सात पुत्र हुए थे जो मकान की छत गिरने से दबकर अथवा गुरु से क्षापित होकर मर गए थे और इस घटना ने इन्हें पूर्ण विरक्त बना दिया था। सैयद आले ने जायसी के विवाहित जीवन का समर्थन करते हुए उनके मलिक कबीर नाम का पुत्र होना माना है।

जायसी ने पद्मावत में अपने चार मित्रों से अपनी अनन्यता का वर्णन किया है—

मोहम्मद चारिउ मीत मिलि भयेउ जो एकै चित्त ।

यहि जग साथ जु निबहा ओ जग बिछुरन कत्त ॥

इन चार मित्रों का परिचय जायसी ने इस प्रकार दिया है—यूसुफ मलिक पण्डित और ज्ञानी थे, सालार खादिम और मियां सलौने बड़े वीर, युद्धप्रिय तथा साहसी थे, शेख बड़े सिद्ध महापुरुष थे। इन चारों मित्रों के साथ मिलकर जायसी एकचित्त हो गए थे। इन चारों का परिचय देने का प्रयत्न आले मेहर साहब ने किया अवश्य है परन्तु सत्य यह है कि जायसी के पूर्वजों और वंशजों के समान उनके मित्रों के सम्बन्ध में भी प्रामाणिक जानकारी उपलब्ध नहीं।

गुरु तथा शिक्षा-दीक्षा

जायसी ने अपनी रचनाओं में अपनी गुरु-परम्पराओं का उल्लेख किया है। पद्मावत (स्तुति खण्ड) में उनका कहना है—

सैयद अशरफ पीर पियारा । जेहि मोहि दीन्ह पंथ उजियारा ।
लैसा हिउँ पेम कर दिया । उठी जोति भा निरमल हिया ।
मारग हुत अंधियार असूझा । भा अजोर सब जान ब्रूझा ।
खार समुद्र पाप मोर मेला । बोहित घरम लीन्ह कइ चेला ।
उन्ह मोर करिअ पोढकर गहा । पाएस तीर-घाट जो अहा ।
जहागीर ओइ चिस्ती निहकलक जस चाद ।
ओई मखदूम जगत् के हौ उनके घर बाद ॥

अर्थात् सैयद अशरफ, जो एक प्रिय सन्त थे, मेरे लिए उज्ज्वल पथ के प्रदर्शक बने और उन्होंने प्रेम का दीपक जलाकर मेरा हृदय निर्मल कर दिया। उनका चेला बन जाने पर मैं अपने पाप के खारे समुद्री जल को उन्हीं की नाव द्वारा पार कर गया और मुझे उनकी सहायता से घाट मिल गया। वे जहागीर चिस्ती चाद जैसे निष्कलक थे, ससार के मालिक थे और मैं उनके घर का सेवक हूँ।

इस सैयद अशरफ की वश-परम्परा का परिचय देते हुए कवि लिखता है—

उन्ह घर रत्न एक निरमरा । हाजी शेख सभागई भरा ।
तिन्ह घर दुइ दीपक उजियारे । पंथ दैइ कहु दइअ संवारे ।
• शेख मुबारक पुनिउ करा । शेख कमाल जगत् निरमरा ।

अर्थात् सैयद अशरफ जहागीर चिस्ती के वश में निर्मल रत्न जैसे शेख हाजी हुए तथा उनके अनन्तर शेख मुबारक और शेख कमाल हुए।

इसी प्रकार से ही जायसी ने 'आखिरी कलाम' में सैयद अशरफ की गुरुरूप में स्तुति की है और अपने को उनके घर का सेवक बतलाया है—

जहागीर चिस्ती निरमरा । कुल जग मा दीपक विधि धरा ।
औ निहग दरिया जल महा । बूढत कहं धरि काढत बाहा ।
समुद माझ जो बोहित फिरई । लेते नाव सहूं होइ तरई ।
तिन घर हौ मुरीद सो पीरु । संवरत गुन लावै वीरु ।

'अखरावट' में भी जायसी ने सैयद जहागीर अशरफ से दीक्षा ग्रहण कर अपने उद्धार का वर्णन किया है—

कही सरीयत चिसती पीरु । उधरित असरफ औ जहांगीरु ।
तेहि के नाव चढा हौ घाई । देखि समुद जल जिउ न डेराई ।

जायसी ने अपनी रचनाओं में मोहदी या महदी गुरु शेख बुरहान का भी गुरु

रूप में उल्लेख और उनकी परम्परा का वर्णन किया है। पद्मावत में उनका कथन है—

गुरु मोहदी खेवक मैं सेवा । चलै उताइल जिन्ह कर सेवा ।
अगुआ भएउ लेख बुरहानू । पंथ लाइ जेहि दीन्ह गिआनू ।
अलहदाद भल तिन्ह कर गुरु । दीन दुनिअ रोशन सुरखरु ।
सैयद मुहम्मद के ओइ चेला । सिद्ध पुरुष संगम जेहि खेला ।
दानियाल गुरु पंथ लखाए । हजरत खाज खिजिर तिन्ह पाए ।
भए परसन ओहि हजरत खाजे । लइ मेरए जहुं सैयद राजे ।
उन्ह सो मैं पाइ ज करनी । उघरी जीभ प्रेम कवि बरनी ।
ओइ सो गुरु हौ चेला नित विनवी भा चेर ।
उन्ह हुति देखइ पावौ दरस गोसाईं केर ।

अर्थात् मैंने खेनेवाले मोहदी गुरु की सेवा की है, जिनका सेवक वेग के साथ चला करता है। शेख बुरहान ने पंथ-प्रदर्शन कर ज्ञान प्रदान किया, उनके गुरु अलहदाद थे, जो सैयद मुहम्मद के शिष्य थे तथा उनके पास सिद्ध पुरुष रहा करते थे। सैयद मुहम्मद के गुरु दानियाल थे, जिन पर प्रसन्न होकर खाजा खिज्र ने उन्हें सैयद राजे से मिला दिया था। उन गुरु के द्वारा कर्म की योग्यता प्राप्त करते ही मेरी वाणी खुल गई और मैं प्रेम का वर्णन करने लग गया। मैं ऐसे गुरु का चेला बनकर नित्य उनकी विनती करता हूँ और उन्हीं की कृपा से परमात्मा के दर्शन पाने की आशा रखता हूँ।

‘अखरावट’ में भी जायसी ने इसी प्रकार से शेख मोहदी का गुरु-रूप में उल्लेख और उनकी परम्परा का परिचय दिया है—

पा पाएउ गुरु मोहदी मीठा । मिला पंथ सो दरसन दीठा ।
नाव पियार सेख बुरहानू । नगर कालपी हुत गुरु थानी ।
औ तिन्ह दरस गोसाईं पावा । अलहदाद गुरु पथ लखावा ।
अलहदाद गुरु सिद्ध नवेला । सैयद मुहम्मद के वै चेला ।
सैयद मुहम्मद दीनहि साचा । दानियाल सिख दीन्ह सबाचा ।
जुग जुग अमर सो हजरत खाजे । हजरत नबी रसूल नेवाजे ।
दानियाल वह परगट कीन्हा । हजरत खाज खिजिर पथ दीन्हा ।

अर्थात् मैंने मीठा मोहदी गुरु पा लिया, जिसका प्रिय नाम शेख बुरहान है और जिसका गुरु-स्थान कालपी नगर है। उन्होंने गोसाईं (परमात्मा) के दर्शन पा लिए हैं और उन्हें अलहदाद गुरु ने पंथ दिखाया था। अलहदाद नवेला सिद्ध थे और वे सैयद मुहम्मद के शिष्य थे, जिन्हें अमर खाजा खिज्र से सहायता पाने वाले दानियाल ने दीक्षित किया था।

आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने 'चित्ररेखा' (पृ० ७४) में भी कवि जायसी द्वारा मोहदी के अपना गुरु होने के उल्लेख का वर्णन किया है। उनके शब्दों में जायसी के अनुसार—“शेख बुरहान महदी गुरु है, जिनका स्थान कालपी है, जिन्होंने चार बार मक्के की यात्रा की है तथा जो किसी को भी स्पर्श करके उसके पाप दूर कर देते हैं। वे ही मेरे गुरु हैं और मैं उनका चेला हूँ तथा उन्होंने अपना हाथ मेरे सिर पर रखकर मेरा पाप धो दिया है और प्रेम के प्याले को स्वयं चखकर उसकी बूद मुझे भी चखा दी है।”

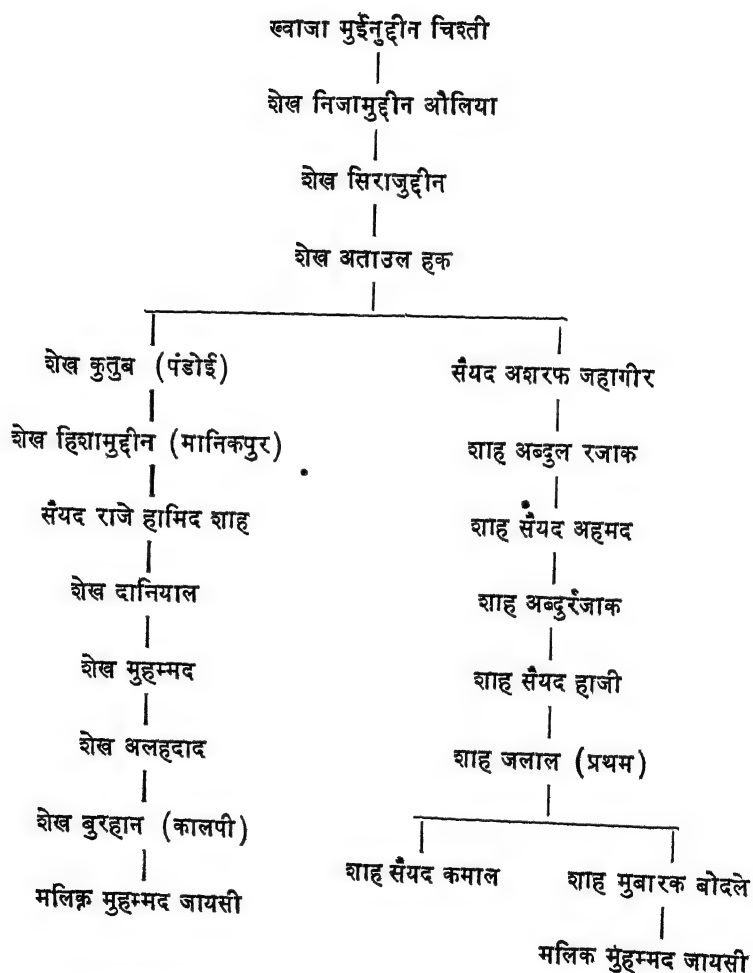
इस प्रकार जायसी ने अपने दो गुरुओं—शेख अशरफ तथा शेख बुरहान का उल्लेख किया है और दोनों के प्रति समान रूप से श्रद्धा का भाव दिखाया है। अब विचारणीय यह है कि क्या जायसी सचमुच दो गुरुओं से दीक्षित हुए थे अथवा एक से ! शेख अशरफ के सम्बन्ध में आचार्य चतुर्वेदी का कथन है—“सैयद अशरफ जहागीर चिस्ती, जो शिमनानी नाम से भी प्रसिद्ध हैं और जिनका निवास-स्थान कछोछा (जि० फैजाबाद) बताया जाता है, सम्भवतः सन् १४०१ में ही मर चुके थे।

अतः उनके द्वारा जायसी का चेला बनाया जाना (लेन्ह कई चेला) सम्भव नहीं जान पड़ता। अधिक सम्भव यह है कि जायसी को उनके वंशज या प्रशिष्य शेख मुबारक से प्रत्यक्ष प्रेरणा मिली होगी। इन्हें शेख मुबारक बोदला भी कहा जाता है। इस आधार पर इनके “हौं उन्हेके घर बाद” एवं “तिन्ह घर हौं मुरीद सो पीरू” कथन सार्थक हो जाते हैं। हाल में उपलब्ध ‘चित्ररेखा’ नामक रचना में भी जो जायसी द्वारा रचित कही जाती है, सय्यद अदमूफ के सम्बन्ध में केवल “हौं मुरीद सेवौं तिन वारा” कहा गया है तथा शेख मुबारक को करिआ (कर्णधार) तथा शेख जमाल को खेवट (नाव खेने वाला) कहा गया है। ये शेख जमाल शेख कमाल ही हैं।”

इस प्रकार आचार्य जी के अनुसार जायसी सीधे शेख अशरफ के शिष्य (चेला) न होकर उनकी शिष्य-परम्परा के अन्तर्गत किसी सिद्ध (शेख मुबारक) के शिष्य थे। शेख बुरहान के सम्बन्ध में चतुर्वेदी जी का कहना है—“सूफियों की परम्परा के इतिहास से पता चलता है कि उसकी चिश्तिया शाखा की ‘अलाई’ नामक उपशाखा मानिकपुर में स्थापित हुई थी। उसके प्रमुख प्रचारक शेख हिशामुद्दीन थे, जिनका देहान्त सन् ८५३ हि (१४४९ ई०) में हुआ था और जिनके शिष्य सैयद राजे हामिद शाह (मृत्यु १४६५ ई०) थे। सैयद राजे के ही शिष्य दानियाल के विषय में कहा जाता है कि अमर ख्वाजा से उनकी भेंट हुई थी। वे जौनपुर के सुलतान हुसैन शाह शर्की (सन् १४५७-७८) के समकालीन थे और इन्हीं के शिष्यों में सैयद मुहम्मद जौनपुरी (मृत्यु सन् १५०५ ई०) थे, जिन्होंने सन् १५०० ई० में महदवी आंदोलन चलाया था तथा उसी के कारण सम्भवतः उनके अनुयायियों को भी महदी कहा जाने लगा। सैयद मुहम्मद के शिष्य शेख अलहदाद (मृत्यु १५१७ ई०) हुए, जिनके शिष्य प्रसिद्ध शेख इब्राहीम दरवेश बुरहान कालपी वाले (१४६५-१५६३ ई०) थे और

जान पड़ता है कि इन्हीं को जायसी ने अपना प्रत्यक्ष महदी गुरु कहकर इनकी पूरी गुरु-परम्परा भी दे दी है।”

वस्तुतः जायसी के इन दोनों गुरुओं—शेख अशरफ और शेख बुरहान की परम्परा का मूल एक है ही। दोनों के आदि गुरु ख्वाजा मुइनुद्दीन चिश्ती हैं। दोनों की परम्परा इस प्रकार से है—



इस प्रकार दोनों शाखाओं के उद्गम-स्रोत एक होने से जायसी का उन दोनों से सम्बन्धित और प्रभावित होना सम्भव प्रतीत होता है। इस सम्बन्ध में चतुर्वेदीजी का अनुमान है—“हो सकता है कि जायसी का मूल सम्बन्ध यद्यपि सैयद अशरफ

जहांगीर चिश्ती के घराने से रहा हो, वे महदी शेख बुरहान द्वारा विशेष प्रभावित थे। अपनी उक्त धारणा के आधार का उल्लेख करते हुए चतुर्वेदी जी का कथन है—“उन्होंने (जायसी ने) दोनों परम्पराओं का परिचय भी दो भिन्न-भिन्न शैलियों में दिया है।” इस प्रकार जायसी की रचनाओं से प्रमाणित होता है कि सैयद अशरफ उनके गुरु थे और शेख बुरहान उनके गुरु समान थे। इस विषय में आचार्य शुक्ल का कथन है—“इससे हमारा अनुमान है कि उनके दीक्षा-गुरु तो थे सैयद अशरफ, पर पीछे से उन्होंने मुहीउद्दीन की भी सेवा करके उनसे बहुत कुछ ज्ञानोपदेश और शिक्षा प्राप्त की।” इस सम्बन्ध में डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत का भी यही मत है। उनके शब्दों में—(जायसी ने) ‘अखरावट’ में भी पद्मावत के समान ही अपनी दो गुरु-परम्पराओं का उल्लेख किया है। किन्तु यहाँ पर इन्होंने प्रथम परम्परा में केवल निजामुद्दीन चिश्ती तथा अशरफ जहांगीर के प्रति ही श्रद्धा प्रकट की है। दूसरी परंपरा पूर्ण नहीं दी गई है। हजरत खाजा खिजिर तक लाकर ही उसे समाप्त कर दिया गया है। इसमें सैयद राजे का नाम भी नहीं है। ‘आखिरी कलाम’ में इन्होंने सैयद अशरफ के प्रति निम्नलिखित शब्दों में श्रद्धा प्रकट की है—

‘मानिक एकु पायउ उजियारा । सैयद अशरफ पीर पियारा ।’

इसमें प्रकट होता है कि इनके प्रति उनकी अटूट श्रद्धा थी। ये जायस के ही एक प्रसिद्ध सूफी सन्त थे। इनकी दरगाह जायस में अब भी वर्तमान है। अतः यह स्वीकार करने में सकोच नहीं करना चाहिए कि गुरु अशरफ जहांगीर के उत्तराधिकारी शेख मुबारक ही इनके श्रद्धेय गुरुवर थे।”

इस निर्णयात्मक कथन के उपरान्त डॉ० त्रिगुणायत आगे लिखते हैं—“शेख मेहदी या मुहीउद्दीन से इन्होंने कब और कैसे दीक्षा प्राप्त की थी—यह बहुत स्पष्ट नहीं। शेख मेहदी का सम्बन्ध जायसी के नाना अलहदाद से था। सम्भव है, इसीलिए जायसी ने अपने प्रारम्भिक जीवन में उनसे ही गुरु-रूप में सत्संग प्राप्त किया हो, जो भी हो, इतना तो निश्चित है कि जायसी के दो गुरु थे।” डॉ० त्रिगुणायत के उक्त कथन से यही सिद्ध होता है कि जायसी के गुरु तो शेख मुबारक ही थे परन्तु शेख बुरहान के सत्संग से भी वे इतने प्रभावित थे कि उन्हें गुरु-रूप में मानते थे। आचार्य शुक्ल तथा डॉ० त्रिगुणायत ने जायसी के दोनों गुरुओं की चर्चा करते हुए, शेख अलहदाद के शिष्य का नाम बुरहान और उनके शिष्य का नाम मुहीउद्दीन दिया है। इसका खण्डन आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने इन शब्दों में किया है—“कुछ लोगो ने ‘पद्मावत’ और ‘अखरावट’ के ‘महदी गुरु’ को किसी विशिष्ट व्यक्ति शेख मुहीउद्दीन के रूप में शेख बुरहान से पृथक् मान लेने की भूल की थी, जिसका निराकरण ‘चित्र-रेखा’ के—‘महदी गुरु शेख बुरहान’—कथन द्वारा होता है और ‘महदी’ शब्द केवल पदवी मात्र सिद्ध होता है।”

समग्रतः जायसी के श्रद्धेय गुरु शेख मुबारक बोदले थे और शेख बुरहान से अत्यन्त प्रभावित होने के कारण उनके प्रति भी जायसा ने पूर्ण श्रद्धा का भाव दिखाया है।

पुस्तकी शिक्षा

जायसी की विधिवत् शिक्षा के विषय में कोई निश्चित जानकारी नहीं मिलती। यह कहा अवश्य जाता है कि बचपन में उन्होंने विधिवत् शिक्षा ग्रहण की थी। यह भी कहा जाता है कि जायसी को बचपन में कुछ दिनों के लिए अपनी ननिहाल रहना पड़ा था और उसके उपरान्त विवाह हो जाने पर कुछ दिन उन्होंने ससुराल में व्यतीत किए थे। इन दोनों स्थानों पर इनके पढ़ते-लिखते रहने (नियमित शिक्षा लेने) की लोक-श्रुति उपलब्ध है। विवाह के पश्चात् भी शिक्षा ग्रहण करते रहने से इनका विद्या-व्यसनी होना प्रतीत होता है, परन्तु इस सबके लिए कोई निश्चित प्रमाण नहीं मिलता।

जायसी का अध्ययन गम्भीर हो अथवा नहीं परन्तु वे बहुश्रुत अवश्य थे। वस्तुतः वे पर्यटनशील व्यक्ति थे। बचपन से ही वे साधु-सग और महात्माओं के सम्पर्क में रहे—इस तथ्य के प्रमाण उपलब्ध हैं। उनका सत्संग मुसलमान सन्तों के अतिरिक्त गोरखपंथी योगियों, रसायनियों, वेदान्तियों तथा अन्य नाना मतावलम्बी महात्माओं के साथ निरन्तर चलता था। उन्होंने हठयोग, वेदात, रसायन आदि बहुत सी हिन्दुओं की और बका, फना, शरीयत-तरीकत आदि बहुत-सी मुसलमानों की बातें सत्सग द्वारा ही सीखी थी। उनकी विशेषता यह थी कि वे सभी धर्म के सन्तों को समान रूप से आदर देते थे और सभी की सुनकर ग्रहणीय सार का संग्रह कर लेते थे।

समग्रतः जायसी ने नियमित शिक्षा ग्रहण की हो अथवा न की हो, सत्सग द्वारा उन्होंने न केवल अपने गुणों का विकास किया प्रत्युत सत्य का परिचय भी प्राप्त किया।

जायसी का व्यक्तित्व (बाह्य तथा आन्तरिक)

पद्मावत के निम्नलिखित दोहे के अनुसार जब से जायसी का प्रियतम उनके दाहिनी होकर प्रत्यक्ष हुआ था, तब से उन्होंने बाईं दिशा की ओर देखना-सुनना ही छोड़ दिया था—

मुहमद बाईं दिसि तजी एक सर वन एक आँखि ।

जब ते दाहिन होइ मिला बोला पपीहा पाँखि ॥

इसका स्पष्ट अभिप्राय यह है कि उनका बायाँ कान और नेत्र निरर्थक हो गए थे। इस तथ्य का समर्थन 'पद्मावत' की निम्न पंक्ति से भी होता है—

‘मोहि का हससि’

अतः यदि हँसना है ही तो मेरे रचयिता कुम्हार पर हसो ।

इन दोनों में सत्य क्या है—इस विषय में कोई प्रमाण उपलब्ध नहीं । इति-हासकारों ने इस प्रकार की किंवदन्तियों पर आधृत घटनाओं को विशेष महत्व नहीं दिया अतः इस विषय में प्रामाणिक जानकारी उपलब्ध नहीं हो सकी, परन्तु साहित्यकार के लिए इस घटना का एक अपना महत्व है । यह घटना अकबर के दरबार में घटी हो अथवा शेरशाह के... इस घटना से कवि के बाह्य और आंतरिक व्यक्तित्व का पता चलता है । इससे जहाँ कवि के बाह्य व्यक्तित्व की कुरूपता, शरीर के एक पक्ष—आख, कान, हाथ, पैर—की निरर्थकता का परिचय मिलता है, वहाँ आंतरिक पक्ष की नम्रता, सहनशीलता और ऋजुता का भी ज्ञान होता है । भारतीय साहित्य में इसी प्रकार की अष्टावक्र की घटना सर्वजन विदित है । अष्टावक्र का शरीर आठ स्थानों पर विकृत एवं वक्र था । जनक की सभा में वे जब प्रविष्ट हुए तो उनके विचित्र शरीराकार को देखकर उपस्थित पण्डितमंडली हँस पड़ी । अष्टावक्र ने उस समय अपने रोष-आक्रोश की अभिव्यक्ति इन शब्दों में की—

“चर्मकाराणामेषा सभा न विदुषाम् ।”

अर्थात् जनक का यह दरबार विद्वानों से परिपूर्ण न होकर चमारों का जमघट है । विद्वानों को चमार कहने का कारण उनका अष्टावक्र के चर्म की विकृति देखकर उस पर हँसना था । कितनी उग्रता, असहिष्णुता तथा तीव्रता है अष्टावक्र की इस उक्ति में ! इसके विपरीत—‘हसना ही है तो मेरे बनाने वाले पर हसो’ जायसी के कथन में कितना विनय और समर्पण का भाव है । तुलना से यह बात स्पष्ट हो जाती है । यह घटना जायसी के व्यक्तित्व के उदात्त गुणों—मृदुलता, सहनशीलता तथा विनय आदि—की परिचायक है ।

जायसी अष्टावक्र अथवा तुलसीदास आदि के समान नाना पुराण निगमागम के निष्णात पण्डित तो नहीं थे, परन्तु अपने ग्रंथों से वे बहुश्रुत तथा बहुविद अवश्य प्रतीत होते हैं । उन्हें तत्कालीन विविध धर्म-साधनाओं की अच्छी जानकारी थी । इसका समर्थन उनकी कृतियों से होता है । इसका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है—

हिन्दू धर्म और दर्शन से परिचय

हिंदू धर्म में वेदों की महती प्रतिष्ठा है, वर्ण-व्यवस्था की मान्यता है, बहुदेवो में आस्था है, तीर्थों तथा धार्मिक विधि-विधानों के पालन में विश्वास है । इन सब बातों का वर्णन जायसी के ग्रंथों में निम्न रूप से हुआ है—

- (क) बेद पंथ जे नहिं चलाहि ते भूलहिं वन माझ ।
- (ख) पित्त बुम्हार राज कर भोगी । पूजै बिप्र मरावै जोगी ।
- (ग) तैतीस कोटि देवता साजा । औ छानवे मेघदल गाजा ।

(घ) चौसठ तीरथ के सब ठाऊं । लेत फिरिउं ओहि पिउ कर नाऊ ।

पुराण तथा लोक-कथाओं से परिचय

जायसी ने रामायण, महाभारत तथा पुराणों की अनेक कथाओं—राम-कथा, कृष्ण-कथा, कर्ण-अर्जुन, नल-दमयन्ती, दुष्यन्त-शकुन्तला आदि का अपने ग्रन्थों में प्रसंगानुसार प्रयोग किया है । लोक-कथाओं—भर्तृहरि, गोपीचन्द, गोरख, मच्छन्दर आदि के वृत्तों—से भी अपना परिचय दिखाया है ।

कामशास्त्र, ज्योतिषशास्त्र तथा शकुनशास्त्र से परिचय

जायसी ने नारी की विविध जातियों—पद्मिनी, हस्तिनी, सिंहनी और उनकी विशेषताओं के वर्णन में कामशास्त्र से, मृगशिरा नक्षत्र में तपन, मघा नक्षत्र में वर्षा तथा दिशाशूल में चन्द्रमा और योगिनी विचार की चर्चा में ज्योतिषशास्त्र से तथा अच्छे-बुरे लक्षणों के शकुन के वर्णन में शकुनशास्त्र से अपना परिचय प्रकट किया है ।

इस्लाम धर्म से परिचय

जन्मतः मुसलमान होने के कारण जायसी का इस्लाम धर्म से साधारण परिचय तो स्वाभाविक है परन्तु उन्हे इसकी गहरी जानकारी थी । पद्यावत में कही-कही कुरान शरीफ की आयतों (पवित्र वाक्यों) का सार अनूदित दिखाई देता है—

(क) सबै नास्ति यह अहथिर ऐस साज जेहि केर ।

(ख) की-हेसि प्रथम जोति परगासू । कौन्हेसि तेहि पिरीत कैलासू ।

प्रलय के दिन खुदा का जीव का लेखा-जोखा करना तथा मुहम्मद साहब की सिफारिश से अपराधों के लिए क्षमा मिलने का वर्णन भी इस्लामी सिद्धान्त के सन्दर्भ में है—

गुन-अवगुन विधि पूछव, होइहि लेख औ जोख ।

वै बिनउव आगे होई, करव जगत् कर मोख ॥

साधना की चार अवस्थाओं—शरीयत, तरीकत, हुकीकत तथा मारिफत का वर्णन, साधना मार्ग की कठिनाइयों का चित्रण, शैतान की कल्पना, आत्मा की पुरुष और परमात्मा की स्त्रीरूप में प्रस्तुति सूफी साधना के अन्तर्गत है । सूफी साधना भी इस्लामी साधना के अन्तर्गत पृथक् स्थान लिए हुए है ।

योग साधना से परिचय

जायसी ने यौगिक क्रियाओं के वर्णन द्वारा योग साधना से भी अपना परिचय प्रकट किया है—

“कहा पिगला सुखमन नारी । सूनि समाधि लागि गई तारी ।”

इसके अतिरिक्त जायसी को इतिहास-भूमोल, पशु-पक्षियों की विविध जातियों

का भी सम्यक् ज्ञान था। इस प्रकार जायसी प्रतिभासम्पन्न होने के अतिरिक्त व्युत्पन्न भी थे। यह दूसरी बात है इनकी व्युत्पन्नता शिक्षा का परिणाम न होकर सत्संग तथा अनुभव पर आधृत थी।

इस प्रकार जायसी बहुश्रुत तथा बहुज्ञ होने पर भी निरभिमान थे। तुलसी के समान उनमें भी पाण्डित्य, कवित्व तथा साधुत्व का गर्व नहीं था। उन्होंने अपने विनय को इन शब्दों में स्पष्ट किया है—

औ बिनती पण्डितन्ह सो भजा। टूट सवारहु मेरए हु सजा।

हौ सब कविन्ह केर पिछलग्गा। किछु कहि चला तबल दइ डगा॥

जायसी ब्रह्मनिष्ठ सिद्ध महात्मा थे। वे प्राणी मात्र में उसी दिव्य सत्ता को देखते थे। इसका प्रमाण एक किंवदन्ती से होता है। कहते हैं कि जायसी कभी अकेले भोजन नहीं करते थे, वे किसी न किसी को खिलाकर ही खाते थे। एक बार वे अपने आगे खीर रखे किसी अतिथि की प्रतीक्षा में बैठे ही थे कि भयंकर कुष्ठ रोग से पीड़ित एक व्यक्ति आ पहुँचा। जायसी ने उसे ही भूखा समझकर अपने साथ खाने को आमन्त्रित किया। जायसी के अनुरोध पर ज्यों ही उसने खाना प्रारम्भ किया, उसके घाव का थोड़ा सा मवाद भोजन में गिर पड़ा। जायसी ने भोजन के उसी अंश को खाने के लिए उठाया और कुष्ठी के मना करने पर भी निर्विकार भाव से उसे मुँह में डाल दिया। इतने में कुष्ठी अन्तर्हित हो गया और जायसी के हृदय का वैराग्य तथा ईश्वरनिष्ठा का भाव सुदृढ़ हो गया। इसका संकेत जायसी ने 'अखरावट' के निम्नोक्त दोहे में किया है।

बुदहि समुद समान यह अचरज कासो कहौ।

जो हेरा सो हिरान मोहमद आपुहि आप माह॥

उदारता—जायसी के व्यक्तित्व का एक महान् गुण था। आस्थावान मुसलमान होने के कारण इस्लाम के प्रति कट्टरता रखते हुए भी उन्होंने अन्य धर्मों के प्रति अवज्ञा का भाव नहीं दिखाया। उन्होंने 'रुचिना वैचित्र्यं ऋजु कुटिल नाना पथजुषाम्' के अनुसार ही उपासना के विभिन्न मार्गों को स्वीकृति दी है।

“विधिना के मारग हैं तेते। सरग नखत तन रेवा जेते।”

हिन्दु धर्म और इस्लाम की बुराइयाँ दिखाकर दोनों धर्मों के अनुयायियों को खरी-खरी सुनाने वाले और समाज के सभी वर्गों के व्यक्तियों में दोषदृष्टि देखने वाले कबीर के प्रति जायसी के निम्नोक्त श्रद्धापूर्ण वचन—

“ना नारद तब रोय पुकारा। एक जुलाहे से मैं हारा।”

जायसी की उदारता तथा गुणग्राहकता के ही सूचक हैं।

जायसी सिद्ध फकीर थे और उनके अनेक शिष्य उनके जीवन-काल में ही बन गए थे। उनके प्रशंसकों और शिष्यों में राजा-महाराजा भी थे। उनके कवित्व में

विलक्षण प्रभाव था। उनके एक शिष्य से अमेठी के राजा रामसिंह ने 'नागमती का बारहमासा' सुनकर जायसी को सादर अपने दरबार में निमन्त्रित किया था। जायसी अपने जीवन के अन्तिम समय में इन्हीं अमेठी नरेश के आश्रय में ही रहे। कहते हैं कि इनकी कृपा से ही अमेठी नरेश के घर पुत्र-रत्न उत्पन्न हुआ था। अमेठी के राजा की जायसी पर महती श्रद्धा थी।

इस प्रकार जायसी तन से कुरूप होते हुए भी मन से अति सुन्दर थे। वे विरक्त, सत्सङ्ग-प्रेमी, उदार तथा सहिष्णु महात्मा थे। वे 'सर्व खल्विद ब्रह्म' के प्रचारक ही नहीं, सच्चे उपासक थे, साम्प्रदायिक मतवाद की पक से सर्वथा अलिप्त समदर्शी सन्त थे। प्रबन्ध कवि की योग्यता रखते हुए भी निरभिमान थे। सच्चे मुसलमान होकर भी सहिष्णु थे, खण्डन-मण्डन से सर्वथा पृथक् रहकर प्रेम की पीर के गीत गाने वाले मस्तमौला थे। हिन्दू परिवार की कहानी लेकर अध्यात्म-रूपक का निरूपण करने वाले रहस्यवादी कवि थे। हिन्दू वीरो के युद्धोत्साह तथा रणवीरता का वर्णन करने वाले उदारमना कलाकार थे। जायसी के व्यक्तित्व के सारे गुण उन्हें सहज ही मानवता के उच्च स्तर पर प्रतिष्ठित करते हैं। जायसी के व्यक्तित्व की प्रशंसा में आचार्य चतुर्वेदी का कथन है—“जायसी का स्वभाव नम्र एवं साधुवत् था तथा इनमें दानशीलता तथा एकान्तप्रियता के गुण पर्याप्त मात्रा में विद्यमान थे।” इस सम्बन्ध में आचार्य शुक्ल का कथन है—“ये काने और देखने में कुरूप थे।... जायसी की अक्षय कीर्ति का आधार है 'पद्मावत', जिसके पढ़ने से यह प्रकट हो जाता है कि जायसी का हृदय कैसा कोमल और 'प्रेम' की पीर से भरा हुआ था। क्या लोक-पक्ष में, क्या अध्यात्म पक्ष में, दोनों ओर उसकी गूढ़ता, गम्भीरता और सरलता विलक्षण दिखाई देती है।.....इन्होंने मुसलमान होकर हिन्दुओं की कहानियाँ हिन्दुओं की ही बोली में पूरी सहृदयता से कहकर उनके जीवन की मर्मस्पर्शिनो अवस्थाओं के साथ अपने हृदय का पूर्ण सामंजस्य दिखा दिया। कबीर ने केवल भिन्न प्रतीत होती हुई परोक्ष सत्ता की एकता का आभास दिया था। प्रत्यक्ष जीवन की एकता का हृदय सामने रखने की आवश्यकता बनी हुई थी। वह जायसी द्वारा पूरी हुई।” डॉ० उदय नारायण तिवारी ने अपने 'हिन्दी भाषा तथा साहित्य' में जायसी के व्यक्तित्व की एक विशेषता—निर्भीकता की प्रशंसा करते हुए कहा है—“मुस्लिम शासकों तथा मौलवियों द्वारा दिए जाने वाले 'कुफ्र' के फतवे की परवाह न करके जायसी ने मुसलमानों के साथ बराबर लोहा लेने वाले चित्तौड़ के शिशोदिया वंश के महाराणा की कीर्ति को बखान कर अपनी अपूर्व निर्भयता का परिचय दिया है।”

समग्रतः आज के तन से सुन्दर तथा मन से मलिन बुद्धिजीवियों से सर्वथा विपरीत जायसी तन से असुन्दर परन्तु मन से सुख थे। वस्तुतः तन का सुरूप अथवा कुरूप होना कतिपय बाह्य परिस्थितियों तथा तत्त्वों पर निर्भर है परन्तु मन की सदाशयता मानव का निजी गुण है। मनुष्य प्रयत्न करने पर मन का ही संस्कार कर

सकता है। मन के उन्नेता ही सच्चे साधु-सन्त-महात्मा कहलाते हैं। जायसी ने अपने मन का सम्यक् उत्तयन कर लिया था। उनके मन में किसी प्रकार की धार्मिक सकीर्णता नहीं थी। जन्मना मुसलमान होने के कारण जायसी द्वारा मोहम्मदी धर्म की उदात्तता का वर्णन सर्वथा स्वाभाविक ही था। परन्तु उन्होंने किसी भी धर्म का खण्डन नहीं किया। इस प्रकार उन्होंने अवाञ्छित राग-द्वेष से ऊँचे उठकर सामान्य मानवतावाद की प्रतिष्ठा का स्तुत्य प्रयत्न किया है। हिन्दू नारियों के जौहर को दिखाकर जायसी ने उनके सतीत्व को समाहृत किया है। इस प्रकार जायसी का व्यक्तित्व महान् और गरिमामय है।

कृतित्व (रचनाएं)

हिन्दी साहित्य के विद्यार्थी को यह सम्यक् रूप से विदित है कि जायसी का अवधी भाषा में निबद्ध साहित्य फारसी लिपि में लिखित होने के कारण पर्याप्त समय तक हिन्दी बालों की दृष्टि से ओझल रहा। इस साहित्य को प्रकाश में लाने का श्रेय आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को है। उन्होंने जायसी ग्रन्थाली में जायसी की तीन रचनाओं को प्रस्तुत किया है—(१) पद्मावत (२) अखरावट तथा (३) आखिरी कलाम।

शुक्ल जी ने जायसी कृत एक अन्य रचना 'नैनावत' का उल्लेख भी किया है। परन्तु उन्हें यह रचना उपलब्ध नहीं हुई। गार्स द तासी ने अपने 'हिन्दुस्तानी साहित्य का इतिहास' भाग २ में जायसी-रचित इन तीन ग्रन्थों का उल्लेख किया है (१) घनावत (२) सोरठ तथा (३) परमार्थ पर्ची। आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने जायसी-रचित निम्नोक्त छः पुस्तकें प्रमुख बताई हैं—(१) पद्मावत (२) अखरावट (३) आखिरी कलाम (४) महरी बाईसी (५) चित्रावत तथा (६) मोस्ती नामा। नागरी प्रचारिणी सभा की खोज रिपोर्ट में निम्नलिखित १३ पुस्तकों की चर्चा की गई है—

(१) पदावली (२) अखरावट (३) आखिरी कलाम (४) सखरावट (५) चम्पावत (६) इतरावट (७) मटकावट (८) चित्रावत (९) कहरवा नामा (१०) मोराई नामा (११) मकहर नामा (१२) पोस्ती नामा तथा (१३) महरानामा। सैयद कल्बे मुस्तफा साहब ने जनश्रुति के आधार पर उपर्युक्त तेरह रचनाओं के अतिरिक्त 'होलीनामा' नामक एक अन्य ग्रन्थ भी जायसी कृत माना है। हसन असकरी साहब ने जायसी के वंशजों के पास पद्मावत के रूप की जायसी-रचित दो अन्य मसनवियों की चर्चा की है। इधर डा० माताप्रसाद गुप्त ने एक अन्य रचना "महरी बाईसी" को प्रकाशित कर उसे जायसी कृत माना है। इसकी गणना आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने भी जायसीकृत छः प्रमुख पुस्तकों में की है। चतुर्वेदी जी ने जायसीकृत बताई जाने वाली अन्य रचनाओं का उल्लेख इन शब्दों में किया है—“इसके अतिरिक्त मंसदा, कहारनामा, मुकहरानामा वा मुखरानामा, मुहरानामा या होलीनामा, खूर्वा-

नामा, संकरानामा, चम्पावत, मटकावत, इतरावत, लखरावत, मखरावत या सुखरावत, लहरावत, नैनावत, घनावत, परमार्थ जयजी और पुसीनामा रचनाएं भी जायसी की बताई जाती है किंतु इनके विषय में कुछ ज्ञात नहीं।”

उपर्युक्त चर्चा के आधार पर जायसी के नाम पर एक विपुल साहित्य सामने आता है और इन सब पुस्तकों का जायसीरचित होना विश्वसनीय प्रतीत नहीं होता। इस सम्बन्ध में डॉ० त्रिगुणायत का मत है—“मेरी अपनी धारणा है कि जायसी नाम के कई कवि थे। जायसी शब्द, जायस के निवासी का वाचक है, कोई व्यक्तिवाचक नहीं है। मोहम्मद नामक नाम मुसलमानों में बहुत सामान्य है। हो सकता है कि मलिक मुहम्मद जायसी की अपूर्व कीर्ति से प्रभावित होकर मोहम्मद नामक जायसी कवियों ने पद्मावत के रचयिता के अनुकरण पर कुछ प्रेम-गाथाएँ रची हों। किंतु वे पद्मावत के स्तर की न होने के कारण प्रसिद्धि नहीं प्राप्त कर सकी और कालान्तर में लुप्त हो गईं।” डॉ० त्रिगुणायत एक अन्य सम्भावना—इनमें कतिपय रचनाएँ कदाचित् पद्मावत के रचयिता जायसी की ही कृतियाँ होने से इन्कार न करते हुए कहते हैं—“इस सम्बन्ध में मेरी अपनी धारणा है कि जायसी ने स्वयं भी दो-चार प्रेम-कथाएँ और लिखी थी जो उनके अभ्यास-युग से सम्बन्धित थी और सर्व साधारण स्तर की थी। इन प्रेम-कथाओं में सम्भवतः चम्पावत नामक कोई प्रेम-कथा अवश्य थी। यह हो सकता है कि साहित्यिक दृष्टि से यह अधिक उच्च स्तर की न रही हो जिसके कारण अधिक प्रचार न पा सकी।”

आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने जायसी की जिन छः प्रमुख रचनाओं का उल्लेख किया है, उनका प्रकाशन-परिचय इस प्रकार से दिया है—“इनमें से प्रथम तीन (‘पद्मावत’, ‘अखरावत’ तथा ‘आखरी कलाम’) पहले प्रकाशित हो चुकी हैं, चौथी (महरी बाईसी) कदाचित् ‘महरीनामा’ या ‘मोराईनामा’ की जगह प्रकाशित हुई है अथवा वह ‘कहरनामा’ से अभिन्न है। (न० प्र० पत्रिका वर्ष ५८, अंक ४, पृ० ४७५-७८) तथा पाचवी (चित्रावत) ‘चित्ररेखा’ के नाम से निकल चुकी है और छठी (मोस्तीनामा) इधर ‘मसालनामा’ के रूप में मिली है।”

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर जायसी की कृतियों के सम्बन्ध में तीन बातें कही जा सकती हैं—

(१) मुहम्मद नाम के जायस वासी एकाधिक कवि हुए हैं और जायसी के नाम से प्रचलित बहुत सारी साधारण कृतियाँ मूलतः पद्मावत के रचयिता जायसी से इतर किन्हीं अन्य जायसवासी कवियों की रचनाएँ हैं।

(२) जायसी ने स्वयं भी कदाचित् प्रारम्भ में कतिपय साधारण प्रेमगाथाएँ लिखी होंगी, जो अपनी साधारणता के कारण प्रसिद्धि न पा सकी होगी तथा स्वयं जायसी के लिए भी वे विशेष महत्व की कृतियाँ नहीं रही होगी। इसी तथ्य को वाणी देते हुए आचार्य परशुराम चतुर्वेदी का कथन है—“यद्यपि जायसी की सभी रचनाएँ

उपलब्ध नहीं तथापि उनमें से कई के नामों के आधार पर यह अनुमान किया जा सकता है कि वे साधारण होगी ।”

(३) मूलतः जायसी द्वारा रचित कही जाने वाली बहुत-सी कृतियों के नाम एकाधिक हैं, जिसके कारण वे रचनाएँ सख्या में अधिक प्रतीत होती हैं। चतुर्वेदी जी का एक-एक रचना के लिए दो-तीन नाम बताने वाला उपर्युक्त कथन इस तथ्य का प्रमाण है।

जायसी की छः प्रकाशित रचनाओं को भी प्रमुख मानते हुए आचार्य चतुर्वेदी ने उन्हें पद्मावत के कवि जायसी की ही रचनाएँ माना है। इनमें प्रथम तीन—पद्मावत, अखरावट, आखिरी कलाम का नाम तो सर्वविदित है। महरी बाईसी, चित्रावत और मोस्तीनामा अवश्य नवीन प्राप्ति हैं। इन रचनाओं का संक्षिप्त परिचय व रचना-काल क्रम के अनुसार इस प्रकार से है—

(१) आखिरी कलाम

‘आखिरी कलाम’ नाम को देखकर प्रारम्भ में कतिपय विद्वानों ने इसे जायसी की अन्तिम रचना मान लिया था, परन्तु कालांतर में फारसी की प्रकृति को समझने पर इस भ्रांति का निराकरण हो गया। उस युग में ‘आखिरतनामा’ अर्थात् प्रलय-कालीन दृश्य-वर्णन लिखने की प्रचलित प्रथा का अनुकरण ही जायसी ने किया है। ‘आखिरी कलाम’ का अर्थ भी अन्तिम रचना न होकर अन्तःकाल के दृश्य और घटना आदि से सम्बन्धित रचना है।

‘आखिरी कलाम’ जायसी की प्रारम्भिक रचना है। इसका रचना-काल अन्तस्साक्ष्य से सन् १३६ हिजरी (१५३० ई०) सिद्ध होता है—

‘नौ सै बरस छत्तीस जो भए । तब एहि कथा के आखर कहे ।’

ग्रंथ में सामयिक शासक के रूप में बाबर का उल्लेख भी इसे १५३० ई० की रचना सिद्ध करता है।

डॉ० त्रिगुणायत का अनुमान है कि जायसी ने ‘आखिरी कलाम’ लिखने से पूर्व हिन्दू परिवारों की कहानियों पर आवृत कई प्रेमालयान लिखे होंगे। कट्टर मुलाओं को उनके बेशिरा मुसलमान होने का सदेह हो गया होगा। कट्टर मुल्लाओं के इसी भ्रम के निवारण के लिए ही जायसी ने उक्त ग्रंथ की रचना की होगी। डॉ० त्रिगुणायत के आखिरी कलाम से पूर्व जायसी द्वारा कतिपय प्रेमालयान लिखने का आधार यह है कि कवि ने इसकी रचना अपनी आयु के ३६वें वर्ष में की, जबकि उसने कविता करना तीस वर्ष की आयु में प्रारम्भ किया। इन छः वर्षों में उन्होंने कुछ लिखा भी होगा।

‘आखिरी कलाम’ का प्रतिपाद्य सृष्टि के प्रलय के उपरांत जीवों के कृत कर्मों

(पाप.पुण्य) के आधार पर उनके भाग्यनिर्णय (हृथ) से सम्बद्ध है। इसके अनुसार प्रलय (कयामत) के पश्चात् रसूले पाक मुहम्मद साहब की सिफारिश पर खुदा गुनह-गारो (अपराधियों) के अपराध क्षमा कर देगे और इससे उन्हें अनायास ही सद्गति मिल जाएगी। स्पष्ट है कि इस कथा का उद्देश्य मुहम्मद साहब और उनके द्वारा प्रवर्तित इस्लाम धर्म पर लोगो की आस्था को सुदृढ़ करना है।

कहने की आवश्यकता नहीं कि ये भाव कट्टर मुहम्मदी के हो सकते हैं, जायसी जैसे उदार और पहुँचे हुए फकीर के नहीं। इसका यह अर्थ कदापि नहीं कि यह जायसी की रचना ही नहीं। जायसी की रचना तो यह अन्तस्साक्ष्य से ही सिद्ध है परन्तु यह उनकी अपरिपक्व एवं प्रारम्भिक अवस्था की ही रचना है और पद्मावत जैसी उदार कृति से तो निश्चित रूप से पूर्ववर्ती ही है।

जायसी की उक्त रचना में यद्यपि इस्लामी विचारधारा का ही प्रतिपादन हुआ है तथापि कतिपय भारतीय विचारों का भी उल्लेख हुआ है। उदाहरणार्थ—

- (क) यह ससार सपने कर लेखा । (संसार की अनित्यता)
- (ख) जहवें देखौं तहवें सोई । और न जाने दिस्टि तर कोई । (अद्वैतवाद)
- (ग) तह न मीचु न नीदु दुख रहा न देह मह रोग । (स्वर्ग)
- (घ) माया करै मुहम्मद तो पै होइय मोच्छ । (मोक्ष)

अतः मे यह कहना आवश्यक है कि यह रचना जायसी के जीवनवृत्त के जानने और उनके जीवन की पद्धिस्थितियों का अनुमान लगाने की दृष्टि से अवश्य महत्त्वपूर्ण है परन्तु काव्य कला—भावोत्कर्ष तथा भाषा-चमत्कार की दृष्टि से यह एक साधारण-सी रचना ही है।

(२) अखरावट

इस रचना के अन्य नाम अखरावती तथा अखरावटी भी हैं परन्तु प्रसिद्ध नाम अखरावट ही है। कतिपय विद्वान् इसे जायसी की अंतिम रचना मानते हैं परन्तु कृति से कोई ऐसा सकेत नहीं मिलता। डा० त्रिगुणायत ने अखरावट को पद्मावत के बाद की रचना माना है और अपने अनुमान के आधार के रूप में निम्न पंक्ति को प्रस्तुत किया है—

‘कहा मोहम्मद प्रेम कहानी । सुनि सो जानी भए व्यानी ।’

यह प्रेम-कहानी ‘पद्मावत’ ही है। इसके अतिरिक्त एक लोकश्रुति द्वारा भी इस तथ्य की पुष्टि होती है। कहते हैं कि अमेठी के राजा रामसिंह की प्रेरणा एवं अनुरोध पर ही जायसी ने अखरावट की रचना की थी। जायसी के पद्मावत से प्रभावित होकर ही अमेठी-नरेश ने जायसी को अपने यहां ससम्मान निमन्त्रित किया था।

अवधी भाषा और दोहा-चौपाई-पद्वति में ग्रथित इस छोटे से ग्रंथ की विशेषता यह है कि इसमें बिना किसी प्रकार की प्रस्तावना आदि दिए सीधे प्रतिपाद्य विषय का वर्णन प्रारम्भ कर दिया गया है। कवि के अनुसार इस शून्य सृष्टि के प्रारम्भ में केवल एक आदि पुरुष था, उसने खेल ही खेल में अपना ऐश्वर्य प्रकट करने की इच्छा से सृष्टि की रचना की। ईश्वर ने पुरुष और स्त्री की रचना की और उन्हें स्वर्ग में सुखोपभोग के लिए मुक्त करते हुए गेहूँ न खाने का निषेध किया किन्तु उन्होंने नारद जी के बहकावे में आकर गेहूँ खा लिया, जिसके दण्ड में उन्हें वियोग भेलना पड़ा। उनके प्रार्थना करने पर ईश्वर ने दोनों का पुनर्मिलन कर दिया और तब सृष्टि का विकास हुआ। इसके पश्चात् कवि ने ससार की नश्वरता का निरभिमानता द्वारा आत्मदर्शन का तथा उसके लिए तप की महिमा का वर्णन किया है।

✓ अखरावट में बौद्धों के शून्यवाद को, सांख्यवादियों के स्वप्नवाद को तथा वेदान्तियों के अद्वैतवाद को इस्लामी ढाँचे में ढालने का सफल प्रयास हुआ है। बौद्धों के शून्यवाद के समान जगत् की उत्पत्ति का वर्णन करते हुए जायसी का कथन है—

आदि किए उ आदिर सुन्नहि ते अस्थूल भए ।

आपु करै सब मेरु मुहम्मद चादर ओट जेउं ॥

जायसी ने सांख्यवादियों के समान ही दृश्य-जगत् की अजातता, स्वप्नसदृशता तथा कल्पनामयता का वर्णन किया है—

सुन समुद चख माहि जल जैसी लहरे उठाहि ।

उठि उठि मिटि मिटि जाहि मुहम्मद खोज न पाइए ॥

वेदांतियों के अद्वैत को भी जायसी ने बड़े सुन्दर ढंग से अपनाया है। जीव और ब्रह्म के अद्वैत को वाणी देते हुए जायसी का कथन है—

आपुहि गुरु आपु भा चेला । आपुहि सब औ आपु अकेला ।

×

×

×

वै आपुहि कहं सब महं मेला । रहैं सो अब मह खेलै खेला ।

वस्तुतः जायसी के मत, दर्शन एवं साधना-सम्बन्धी विचारधारा को सम्यक् रूप से समझने के लिए 'अखरावट' अत्यन्त उपयोगी है। कवि की दार्शनिक एवं आध्यात्मिक विचारधारा का जितना विशद एवं पूर्ण परिचय 'अखरावट' में मिलता है, वैसा पद्मावत में भी नहीं मिलता। डा० त्रिगुणायत ने इस रचना के महत्त्व के संबंध में लिखा है—“अखरावट एक दार्शनिक ग्रंथ है, जिसमें जायसी ने अपने समय की सभी प्रसिद्ध विचारधाराओं को अपनी प्रतिभा के साधने में ढालकर अभिनव-रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। बहुत-सी दृष्टियों से यह ग्रंथ अपने में बेजोड़ है। प्रेमाख्यानी तत्त्वों और निर्गुणियों की विचारधारा का जितना सुन्दर सुहाग अखरावट में दिखाई देता है, उतना मध्य युग के किसी भी ग्रंथ में दिखाई नहीं देता है।” डा०

रामरतन भटनागर के शब्दों में—“सीधी-सादी भाषा में वेदांत और तत्त्वदर्शन को जन-ग्राह्य बनाने की पहली सफल चेष्टा इस ग्रंथ (अखरावट) में मिलती है।”

(३) पद्मावत

कहने की आवश्यकता नहीं कि जायसी की कीर्ति का अक्षय भण्डार ‘पद्मावत’ है। इस एक काव्य के कारण ही वे एक श्रेष्ठ कवि कहे जाते हैं। वस्तुतः जायसी के समय तक इस प्रकार के काव्य-साहित्य का पूर्ण विकास नहीं हो पाया था और इसके आदर्श इने-गिने ही थे। जायसी ने इस रचना-शैली की नवीन धारा को अपनाकर बहुत बड़ी सफलता दिखलाई और एक ऐसी सुन्दर कृति प्रस्तुत की जो आगे के लिए नमूना बन गई। ‘पद्मावत’ भारतीय चरितकाव्यों तथा फारसी की मसनवियों के सम्मिश्रण से पल्लवित प्रेमाख्यान-परम्परा का सर्वोत्कृष्ट काव्य है। इसमें दोनों जातियों के धर्म, दर्शन, आचार तथा साधना-पद्धति का दोनों जातियों के लिए ग्राह्य समन्वित रूप प्रस्तुत हुआ है।

‘पद्मावत’ में रतनसेन-पद्मावती की लौकिक प्रेम-कहानी के चित्रण के माध्यम से आध्यात्मिक प्रेमतत्त्व की व्यञ्जना की गई है। काव्य में प्रतीकात्मकता कथा की सरसता तथा वर्णन की सजीवता के कारण मधुर तथा भावपूर्ण बन पड़ी है। इसमें कवि के वर्णन-कौशल, काव्योत्कर्ष के अतिरिक्त उदारता तथा निष्पक्षता आदि गुणों का भी विकसित रूप देखने को मिलता है। समग्रतः भाव, भाषा तथा विचार तीनों दृष्टियों से पद्मावत सूफी प्रेमाख्यान परम्परा का ही नहीं, हिन्दी काव्यधारा का गौरव-ग्रथ है।

(४) महरानामा

आचार्य परशुराम चतुर्वेदी तथा डा० गोविन्द त्रिगुणायत ने महरानामा अथवा महरा बाईसी को कहरानामा से अभिन्न माना है। डा० त्रिगुणायत के शब्दों में—“महरा बाईसी और कहरानामा में पाठभेद होते हुए भी बहुत साम्य है।”

बाईस छन्दों के इस लघु काव्य में जायसी ने दार्शनिक विवेचन प्रस्तुत किया है। जिस प्रकार मायके में सभी प्रकार की सुख-सुविधाओं का उपभोग करती हुई भी लडकी अवस्था आने पर पतिगृह जाने को उत्सुक होती है और वही सच्चा सुख प्राप्त करती है। पतिगृह को ही अपना घर मानती है, उसी प्रकार आत्मा का सच्चा स्थान भी ब्रह्म है। उस पति को पाकर ही जीव को आनन्द की प्राप्ति होती है।* कवि का कथन है—

नैहर छाडि चलब अब सोहरे समुझि परै नहिं काहु रे ।
बात सुनहु तुम्ह सखी सहेली सत बोलौ तुम आगे रे ।
संवरि सेज मन पिय के डर यौ रहै खुरुक जिमि लागे रे ।

इस संसार में उत्पन्न हिन्दुओं और मुसलमानों को समान रूप से ही विवाह करना अर्थात् मृत्यु का वरण करना पड़ता है ।

‘हिंदु तुरुक दोउ पर देखौ जो बारा सो ब्याहा रे ।’

इसलिए कवि की चेतावनी है—

सुनि रे अयाने होइ हुसियाने गुरु ग्यान मति लीन्हे रे ।

इस प्रकार इस लघु रचना में आध्यात्मिक विवेचन मिलता है । रचना में स्थान-स्थान पर उपदेश और चेतावनियाँ हैं । बानगी के लिए रचना के अंत में कवि का उपदेश है—

कहै मुहम्मद जो रे भलो बड घनी गरज घरि चूरा रे ।

निहकलक बस आपु गोसाईं बारही बानी पूरा रे ॥

(५) चित्रावत

इसका एक अन्य नाम चित्ररेखा है । यह एक प्रेमाख्यान है । इसके अंतर्गत चन्द्रपुर के राजा चन्द्रभानु चित्ररेखा और कन्नौज के राजा कल्याणसिंह के पुत्र प्रीतम कुंवर के प्रेम की गाथा वर्णित है । इसमें बतलाया गया है कि किस प्रकार वह राजकुमार राजकुमारी के लिए निश्चित किसी कुबड़े वर का स्थान ग्रहण कर उससे विवाह कर लेता है और अन्त में न केवल उसे ही पा लेता है, अपितु संयोगवश अल्पायु से दीर्घायु तक बन जाता है । कहते हैं कि यह रचना किसी लोकगाथा पर आधारित है । काव्य-कौशल की दृष्टि से इसे एक साधारण स्थान दिया जाता है परन्तु इस रचना से यह अवश्य सिद्ध होता है कि पद्मावत जैसी अत्युत्कृष्ट कृति के लिए इस जैसी रचनाओं ने कदाचित् पूर्वाभ्यास का काम किया होगा । इस प्रकार कवि के काव्यकौशल में उत्तरोत्तर विकास तथा निखार लाने की दृष्टि से ‘चित्रावत’ का एक अपना महत्त्व है ।

(६) मोस्तीनामा

इसके अन्य नाम ‘पोस्तीनामा’, ‘मसालनामा’ आदि हैं । इसमें जायसी ने पोस्तियों के सम्बन्ध में अच्छी जानकारी प्रस्तुत की है । पोस्त खाने वाले पोस्तियों का ऐसा सुन्दर खाका खींचा है कि हसते-हंसते पेट में बल पड़ जाते हैं । जायसी ने पोस्त के पौधों का विवरण इस प्रकार से प्रस्तुत किया है—

“ जब पुस्ती मां लागे पात । पुस्ती बूदे नौ नौ हाथ ।

जब पुस्ती मां लागे फूल । तब पुस्ती मटकावै कूल ।

जायसी की इस रचना के साथ एक किंवदन्ती भी जुड़ी हुई है । कहते हैं कि जायसी ने अपने ‘पोस्तीनामा’ में वर्णित पोस्तियों का खाका जब अपने किसी अपीमची पीर साहब को सुनाया तो वे इतने अधिक रुष्ट हुए कि उन्होंने जायसी को निस्संतान

होने का शाप तक दे डाला। लोक-मान्यता है कि इसी शापवश जायसी के सात बच्चे मकान की छत के गिरने से उसके नीचे दब कर मर गए और जायसी का अपना वंश निर्मूल हो गया। इस किंवदन्ती के साथ यह भी जुड़ा हुआ है कि जायसी ने जब अपनी स्थिति स्पष्ट की कि उनका उद्देश्य पीर साहब का अपमान करना कदापि न होकर सामान्य वर्णन मात्र है और पीर साहब को इससे पहुची पीडा के लिए बार-बार खेद प्रकट किया तो पीर साहब का क्रोध शांत हुआ और उन्होंने जायसी को क्षमा करते हुए उनकी रचनाओं से ही नाम और ख्याति प्राप्त होने का उन्हें आशीर्वाद दिया।

उपर्युक्त किंवदन्ती में सत्य का अंश कितना है—यह विवादास्पद होते हुए भी इतना निश्चित प्रतीत होता है कि जायसी ने 'पोस्तीनामा' अथवा मोस्तीनामा नाम की कोई छोटी-सी हास्य-व्यंग्य-प्रधान रचना लिखी अवश्य होगी और वह लोक-प्रिय भी रही होगी।

जायसी की केवल उपर्युक्त छः रचनाएं ही प्रकाशित हुई हैं। इनके अतिरिक्त अन्य रचनाओं के सम्बन्ध में किसी निश्चित जानकारी के अभाव में कुछ भी कहना सम्भव प्रतीत नहीं होता।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि जायसी के विपुल साहित्य के सम्बन्ध में यद्यपि अभी अनुसंधान की आवश्यकता है तथापि इतना निश्चित है कि जायसी के कवि का सर्वस्व 'पद्मावत' ही है। जायसी का कवित्व केवल पद्मावत में ही प्रस्फुटित हुआ है अन्य रचनाओं—'अखरावट', 'आखिरी कलाम' आदि में वे कवि की अपेक्षा साधक ही अधिक हैं। इनमें उनका कवित्व तो सिद्धांतों की अभिव्यक्ति का साधन-मात्र ही है। इसके अतिरिक्त उनकी अन्य अनुपलब्ध रचनाओं के नाम और विषय से उनके पद्मावत के स्तर का होने का अनुमान नहीं होता। इस प्रकार जायसी की उपलब्ध रचनाओं से उनके व्यक्तित्व के दो पक्ष उभर कर आते हैं—कवि और साधक।

यद्यपि हिन्दी साहित्य के विद्यार्थी के लिए जायसी का कवि-रूप ही प्रधान और विवेच्य है तथापि कवित्व दर्शन का आधार लेकर ही चलता है और इस रूप में साधक रूप की उपेक्षा नहीं की जा सकती। जायसी इन दोनों ही रूपों में एक साथ निष्ठावान, उदार तथा सहिष्णु दिखाई देते हैं। उन्हें हम एक साथ सच्चा सन्त, तत्त्व-द्रष्टा महात्मा, उत्कृष्ट कवि तथा आदर्श मानव कह सकते हैं। पद्मावत में उनके इन सभी रूपों के सहज दर्शन हो जाते हैं।

सूफी साधना और जायसी

‘सूफी’ शब्द की व्युत्पत्ति तथा परिभाषा

इस्लाम के रहस्यवादियों को ‘सूफी’ नाम से अभिहित किया जाता है, सूफी विरक्त, संसारत्यागी और परमात्मा को पाने तथा उससे एकमेक होने के लिए आतुर रहने वाले और प्रेम को सर्वोच्च स्थान देने वाले सच्चे साधक थे। सूफी शब्द की व्युत्पत्ति अनेक प्रकार से की जाती है —

१. कतिपय विद्वानों के अनुसार सूफी शब्द ‘सफा’ से निकला है और इसके अनुसार साफ रहने वाले अर्थात् पवित्र जीवन व्यतीत करने वाले व्यक्ति विशिष्ट ही सूफी कहलाते थे।
२. अन्य विद्वानों के अनुसार मुहम्मद साहब द्वारा मक्के शरीफ में बनवाई मस्जिद के बाहर के सूफ अथवा चबूतरे पर सोकर रात बिताने वाले अर्थात् गृहत्यागी, विरक्त और प्रभु-परायण लोग सूफी कहलाते थे।
३. विद्वानों के एक वर्ग के अनुसार सूफी शब्द उन सन्तों के लिए प्रयुक्त होता था जो सूफ (ऊन) के बने लम्बे चोगे धारण करते थे।
४. अन्य महानुभाव यह मानते हैं कि सूफी शब्द का सम्बन्ध सोफिया (ज्ञान) से है। इसके अनुसार विशिष्ट ज्ञानी सन्तों को सूफी कहा जाता था।
५. एक अन्य मान्यता के अनुसार अपने आदर्शमय जीवन तथा उच्च व्यवहार के कारण नमाज के समय (सफ) पंक्ति में अग्र रहने वाले तथा कयामत के दिन भी ईश्वर के समक्ष अग्रपंक्ति में खड़े होने के अधिकारी सूफी सन्त कहलाते थे।
६. कतिपय अन्य विद्वानों के विचार में अरब की एक जातिविशेष—सफ के सन्त ही सूफी कहलाते थे।

विभिन्न विद्वानों ने सूफी शब्द को अपने-अपने ढंग से परिभाषित किया है। कतिपय परिभाषाएँ प्रस्तुत हैं —

अबुल हुसेन अननूरी	संसार से घृणा और परमात्मा से प्रेम करने वाला सूफी है।
अबू अली कुजबीनी	सुन्दर व्यवहार करने वाला सन्त सूफी है।
अबू सहन सालूकी	विधि-निषेधों से उदासीन रहने वाला सन्त सूफी है।
विशर अल हाफी	ईश्वरनिष्ठ होकर अपने कल्ब को साफ रखने वाला सूफी है।
अबू सईद फजलल्ला	एकनिष्ठ होकर परमात्मा में ध्यान लगाने वाला सूफी है।
अबू बक़्क़ शिबली	परमात्मा को छोड़ कर और कहीं मन केन्द्रित न करने वाला सूफी है।
जून नून मिस्त्री	अपने वचन और कर्म में सामंजस्य बनाए रखने वाला ही सच्चा सूफी है।

उपर्युक्त सभी व्युत्पत्तियों और परिभाषाओं से स्पष्ट है कि इनमें केवल शब्दों का अन्तर है अन्यथा भावना सबकी एक ही है। सभी यह स्वीकार करते हैं कि सादा जीवन बिताने वाले, उच्च विचारों वाले, परोपकार-परायण, सत्यनिष्ठ, विरक्त और प्रभु-प्रेमी सच्चे सन्त ही सूफी कहलाते थे।

सूफी मत : उद्भव और विकास

पूर्व और पश्चिम के अनेक विद्वानों ने अपने अनुसन्धान के आधार पर सूफी मत के बीज रूप को प्रागैतिहासिक काल से सिद्ध किया है और सूफीधारा के विकास में नास्तिक तथा मानी मतों का प्रभाव स्वीकार किया है, परन्तु आज सूफी मतावलम्बी अपना सम्बन्ध इस्लाम से ही जोड़ते हैं। उनके अनुसार स्वयं मुहम्मद साहब की प्रकृति विरागपूर्ण थी, अतः वे प्रथम सूफी थे। कुरान में भी अनेक ऐसे कथन हैं, जिन को सूफी वैराग्य-भावना का परिचय मिलता है। उदाहरणार्थ—“हम उसके (बन्दे के) गले की नाली की अपेक्षा खुदा (उस बन्दे) के अधिक समीप हैं।”

हजरत मुहम्मद साहब के देहावसान के उपरान्त उनके उत्तराधिकारियों (खलीफों) का युग आरम्भ होता है। खलीफाओं ने अपने प्रयत्नों द्वारा शाम, फिलिस्तीन, मिस्र, ईरान, स्पेन तथा तुर्किस्तान आदि देशों तक अपने साम्राज्य का विस्तार कर लिया। उस राजनीतिक विस्तार तथा आर्थिक समृद्धि के कारण ऐश्वर्य और वैभव की उत्तरोत्तर वृद्धि होने लगी। उल्लेखनीय है कि प्रथम चार खलीफे सत्यनिष्ठ, धर्मपरायण, कर्तव्यशील, विचारवान्, शुद्ध हृदय, तपस्वी तथा त्यागवृत्ति के महात्मा थे परन्तु उनकी इन विशेषताओं का उनके परवर्ती उत्तराधिकारियों में

अभाव था। उनके धार्मिक अभियान राज्यलिप्सा से ही प्रेरित थे। त्यागभावना और उच्च आदर्श के लुप्त हो जाने से धर्म-भावना में बाह्य आडम्बर का समावेश होने लगा और उन्हें शास्त्रसम्मत सिद्ध करने के लिए धार्मिक शब्दों का प्रणयन प्रारम्भ हो गया। इस प्रकार इस्लाम में जब सत्यनिष्ठा का स्थान अन्धविश्वास ने, हृदयशुद्धि का स्थान बाह्य-प्रदर्शन ने, त्याग का स्थान सग्रह ने तथा तप का स्थान उपभोग ने ग्रहण कर लिया तो उसकी प्रतिक्रिया में सूफी मत का उदय हुआ।

इस्लाम की रूढ़िवादिता की प्रतिक्रिया में पनपा सूफी मत इस्लाम-विरोधी कदापि नहीं था। इसके प्रवर्तक तथा अनुयायी मुसलमान ही नहीं थे, प्रत्युत सच्चे मोमिन के समान कुरान, एक अल्लाह, पैगम्बर तथा कयामत आदि में पूर्ण विश्वास रखते थे। वे कुरान शरीफ को ही अपनी मान्यताओं का आधार-ग्रन्थ मानते थे। कतिपय सन्त इस मत में अवश्य ऐसे हुए, जिन्होंने स्वतन्त्र चिन्तन-पद्धति को इस सीमा तक और इस रूप में ग्रहण किया कि कठमुल्लाओ को इनके इस्लाम-विरोधी होने की आशंका होने लगी और फलस्वरूप इस प्रकार के मन्सूर जैसे सूफी सन्तों को सूली का फन्दा चूमना पड़ा। परन्तु अधिकांश तो इस्लाम के सन्दर्भ में ही अपने विचारों के प्रतिपादक थे। कठमुल्लाओ ने सूफियों की चिन्ताधारा के आधार पर उन्हें दो वर्गों में रखा है :—

प्रथम, बाशिरा अर्थात् नियमों का पालन करने वाले। कुरानसम्मत सभी सिद्धान्तों एवं मान्यताओं पर दृढ़ आस्था रखने वाले, तथा

द्वितीय, बेशिरा अर्थात् इस्लामिक नियमों, मान्यताओं तथा सिद्धान्तों की उपेक्षा करके अपने स्वतन्त्र विचारों को प्रस्तुत करने वाले।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि मूलरूप से इस्लाम में विरोधी प्रवृत्ति के प्रति सहिष्णुता की भावना का नितान्त अभाव है। यही कारण है कि इस्लाम में पूर्ण आस्था रखने वाला भी यदि स्वतन्त्र चिन्तन—इस्लाम की मान्यता से हट कर—भी बात कहता है तो उसे नास्तिक, काफिर आदि की उपाधि से विभूषित किया जाता है। परिणामतः या तो उसे अपना स्वतन्त्र चिन्तन छोड़ना पड़ता है अथवा इस्लाम से बहिष्कार भुगतना पड़ता है। स्पष्ट है कि धर्मत्याग अथवा जाति से बहिष्कार का सामना करना सम्भव नहीं। इस प्रकार इस्लाम में स्वतन्त्र चिन्तन को गौरव प्राप्त न होने के कारण उसका अभाव भी मिलता है। सूफियों में भी स्वतन्त्र चिन्ता-धारणा-इस्लाम से हट कर—का विकास-तो न हो सका, पुनरपि सूफी साधना ने इस्लाम की सकीर्णता को अवश्य कम कर दिया। अभी सूफी साधक मूलतः इस्लाम के अनुयायी थे। अन्तर केवल यह था कि उनका दृष्टिकोण अधिक उदार, सामञ्जस्य-वादी, सुधारात्मक तथा रहस्यात्मक था। इन सूफियों में जिनका स्वर अधिक स्पष्ट, प्रखर तथा मुखर था, इन्हें बेशिरा कहा गया, अन्यथा इस प्रकार के किसी स्वतन्त्र विभाजन का अस्तित्व नहीं मिलता। मलिक मुहम्मद जायसी को यदि सङ्कुचित एवं

संकीर्ण दृष्टि से देखा जाए तो वे बेशिरा सूफी ही दिखाई देते हैं परन्तु वास्तव में वे एक सच्चे बाशिरा मुसलमान थे।

क्योंकि उनकी कतिपय मान्यताएं—अद्वैतवाद, माया आदि इस्लाम की धारणाओं से विपरीत पड़ती हैं। अपने धर्मबन्ध अलाउद्दीन को माया कहना, हिन्दु परिवार की कहानी को वाणी देना, हिन्दुओं की वीरता का प्रशस्तिगान करना, योगप्रक्रियाओं को महत्त्व देना आदि—इस्लाम की संकीर्णता को कदापि सह्य नहीं। परन्तु उनकी इस्लाम में दृढ़ आस्था पर किसी प्रकार का सन्देह नहीं किया जा सकता। अपनी कृतियों में उन्होंने इस्लाम मत तथा उसके प्रवर्तक मुहम्मद साहब पर दृढ़ निष्ठा का भाव स्थान-स्थान पर प्रकट किया है।

सूफीमत के विकास के तीन चरण दिखाई देते हैं। प्रथम युग में प्रधान सूफी लोगों के जीवनवृत्त एवं उपदेशों का संग्रह ही किया गया। यह समय हिजरी सन् की प्रथम शती का है। द्वितीय युग में प्रमुख सूफी पण्डितों के समय-समय पर उक्त वचनों का क्रमबद्ध प्रणाली में संग्रह किया गया। यह समय हिजरी सन् की दूसरी शताब्दी का है। तृतीय युग में सूफियों के मूलमूल सिद्धान्तों को अपने-अपने ढंग से रखने की चेष्टा आरम्भ हो गई। यह समय हिजरी सन् की दूसरी शताब्दी के अन्तिम चरण का है। इस समय सूफी भावना के प्रचार-प्रसार में धर्माचार्यों के अतिरिक्त कवियों ने भी महत्त्वपूर्ण योगदान किया और इस प्रकार सूफी धर्म का प्रचार संसार के कोने-कोने में फैल गया। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि जहाँ इस्लाम का प्रचार अधिकतर तलवार के बल पर हुआ वहाँ सूफीमत का प्रचार बल प्रयोग की अपेक्षा चमत्कारपूर्ण चेष्टाओं से हुआ।

प्रारम्भ में सूफी दरवेश अकेले अथवा मण्डलियों में स्थान-स्थान पर घूमते-फिरते थे। वे जो जिक्र—ईशस्तुति, कुरान की आयतों का उच्चारण तथा नाम-स्मरण और तबक्कुल—अहंभाव को मिटाकर सर्वभावेन ईश्वर के प्रति पूर्णतः आत्मसमर्पण—का प्रचार करते फिरते थे। इस समय तक वे इस्लाम के कर्मकाण्ड एवं रोजा-नमाज आदि तक ही सीमित थे। धीरे-धीरे इनमें गुह्यभाव प्रवेश करते गए। तीसरी शताब्दी तक सूफीमत ने एक नया रूप धारण कर लिया। अब इसमें इस्लाम के बाह्य विद्वानों पर आश्रित भक्तिभावना के साथ-साथ मानसिक साधना तथा अद्वैतवाद के सिद्धान्तों का प्रचार होने लगा। अद्वैतवाद का सिद्धान्त एकेश्वरवादी इस्लाम के विरुद्ध है परन्तु सूफियों ने इसे इस्लामसम्मत घोषित किया। यहाँ से मतभेद प्रारम्भ हो गया और कतिपय स्वतन्त्र विचारक सूफियों को कठमुल्लाओं का कोप-भाजन बनना पड़ा। बाद में सीरिया के सुलेमान अल दारानी और मिस्र के जूलनून ने मारिफत के सिद्धान्त को विकसित किया और वायजीद ने फना का सिद्धान्त समा-विष्ट कर सूफीमत को अद्वैतवादी स्वरूप दे दिया।

सूफीमत को इस्लाम के भीतर विकसित और परिवर्द्धित करने का श्रेय तीन शासको—फराबी, अबू सईद और इमाम गज्जाली—को है। फराबी ने सूफी मत का कुरान से समन्वय करके उसे दार्शनिकता प्रदान की। सईद ने समाधि (सभा) की व्यवस्था की और अपनी साधना तथा व्यक्तित्व से सूफीमत को लोकप्रियता प्रदान की। इमाम गज्जाली ने इस्लाम और सूफीमत का समन्वय करके 'तसव्वुफ' (सूफीमत) को इस्लामी दर्शन का पद प्रदान किया। उसने मुसलमानों में पारस्परिक भेदभाव को दूर करते हुए धर्म-दर्शन, समाज और भक्ति-भावना को समन्वित रूप में प्रतिष्ठित किया। कालान्तर में जिली, रूमी और अरबी आदि महान् सूफी दार्शनिकों तथा कतिपय उच्च कवियों ने सूफीमत को इस्लाम के और अधिक निकट लाने का कार्य किया। फलतः धीरे-धीरे इस्लाम के कट्टर अनुयायियों में भी सूफी मान्यताओं के प्रति सहिष्णुता का भाव उत्पन्न होता गया और इस प्रकार सूफी दर्शन इस्लामी दर्शन का अंग बन गया।

भारत में सूफीमत

भारत में सूफीमत का प्रवेश सूफी साधकों के आगमन के साथ हुआ। यो तो एक देश के सन्तों का अन्यान्य देशों में आना-जाना सदा से चलता ही रहा है परन्तु सातवीं शताब्दी में अनेक सूफी सन्तों के भारत में आगमन का और भारतीय विविध धर्म-साधनाओं से इनके सम्पर्क का परिचय इतिहास से मिलता है। प्रारम्भ में पंजाब और सिन्ध प्रान्त सूफी-साधना के केन्द्र बने, वहाँ से धीरे-धीरे ये सारे भारत में फैल गए। भारत में इनकी उदारता और सहिष्णुता तथा समन्वय-भावना ने भारतीयों को विशेष प्रभावित किया। क्रमशः सिन्ध, पंजाब, मुलतान, दिल्ली, अजमेर इनके साधना के प्रधान-स्थल बन गए। भारत में मुसलिम आक्रमण होने और बाद में शासन स्थापित हो जाने पर सूफीमत का विशेष प्रचार होने लगा। इधर जहाँ सूफीमत ने भारतीयों को प्रभावित किया, वहाँ भारतीय धर्म-साधनाओं का उन पर प्रभाव पड़ा। भारतीय धर्म, सस्कृति के प्रभाव से सूफीमत ने कोमलतम और दार्शनिक रूप धारण कर लिया। भारत में सूफियों ने अपने धर्म-प्रचार के लिए साहित्य को माध्यम बनाया और अपने विचारों को जन-साधारण तक पहुँचाने के लिए उन्होंने प्रान्तीय बोलियों को अपनाया। अवधी में रचित प्रेमधारा साहित्य इसी प्रकार का एक प्रयत्न है।

सूफी सिद्धान्त और मान्यताएं

सूफी कुरान द्वारा प्रतिपादित परमात्मा के स्वरूप को स्वीकार करते हैं। वे सनातन-पन्थी मुसलमानों की भाँति एकेश्वरवाद में विश्वास तो रखते हैं परन्तु इस एकेश्वरवाद का अर्थ इस्लामिक मान्यता से भिन्न रूप में लेते हैं। उनके मत में जात (सत्ता), सिफत (गुण) और कर्म में परमात्मा अद्वितीय और निरपेक्ष है। उसकी ही

सत्ता इस दृश्यमान् जगत् मे परिव्याप्त है। प्रतीयमान सभी सत्ताएं परमात्मा मे अन्तर्निहित है तथा निखिल विश्व परमात्मा के साथ एक है। सूफी मान्यता के अनुसार परमात्मा सत्य होने के साथ परम कल्याण-रूप और परम सुन्दर भी है।

सूफी-सम्प्रदाय मे परमात्मा की सत्ता से सम्बन्धित दो निम्नोक्त मान्यताएं प्रचलित है.—

बुजूदिया

मुहीउद्दीन इब्नुल द्वारा प्रवर्तित 'बहदतुल बजूद' के सिद्धान्त के अनुसार परमात्मा ही एकमात्र सत्ता है और सब कुछ वही है। सम्पूर्ण दृश्यमान् जगत् उसी परमसत्ता की अभिव्यक्ति है। जीव सृष्टिकर्ता की बाह्य अभिव्यक्ति है। मनुष्य उस परमसत्ता का चेतन अंश अवश्य है किन्तु उसकी ज्ञान-परिधि सीमित है। अतः उस चैतन्य के अशमात्र को ही वह प्रकट कर सकता है। इस प्रकार से जीव सत्य तो है परन्तु परमात्मा के समान एकमात्र सत्ता नहीं !

शुहूदिया

शेख करीमे जीली द्वारा प्रवर्तित 'बहदतुलशुहूद' के सिद्धान्तानुसार परमात्मा की एकमात्र सत्ता है और दूसरी जीव की। जीव की सत्ता शून्य जैसी है, उसे अपने अस्तित्व के लिए परमार्थ सत्ता की अपेक्षा है। जगत्-प्रपञ्च परमात्मा की गुणावली का समाहार है। परमात्मा अपनी सत्ता को अपने गुणों मे अभिव्यक्त करता है। जब गुण अभिव्यक्त होते हैं तब उन्हें सजा दी जाती है। ये नाम दर्पण के सदृश परमसत्ता के सभी रहस्यों के अभिव्यञ्जक हैं। जीली के शब्दों मे—“उसकी अभिव्यक्ति सम्पूर्ण सत्ताओं मे अन्तर्निहित है और वह सृष्टि के प्रत्येक अणु-परमाणु मे अपनी पूर्णता को अभिव्यक्त करता है। वह खण्डों मे विभक्त नहीं है। सृष्टि के सम्पूर्ण पदार्थ उसकी पूर्णता के कारण है। उसके दिए हुए नाम से ही नाम वाले हैं। ‘‘सृष्टि बरफ के समान है और तेजस्वरूप परमात्मा बरफ के मूल जल के समान है। उस जमी हुई वस्तु का नामकरण बरफ हुआ है, पर जल ही उसका असली नाम है।’’

सूफियों के अनुसार अनन्त-विभूति और अनन्त-सौन्दर्य परमात्मा की आत्मा-भिव्यक्ति की इच्छा का परिणाम ही सृष्टि का आविर्भाव है। अपनी उक्त मान्यता के समर्थन मे सूफी एक हदीस (धर्म-ग्रन्थ के मन्त्र) को प्रमाण-स्वरूप प्रस्तुत करते हैं—“मैं एक गुप्त निधि था, मैंने इच्छा की कि लोग मुझे जानें अतः मैंने सृष्टि की।” सूफियों के अनुसार इस प्रकार उस परमसत्ता की आत्माभिव्यक्ति की इच्छा से यह सृष्टि अस्तित्व मे आई है।

सूफियों के अनुसार परमात्मा परम सत्ता है और सृष्टि असत् है परन्तु यह असत् उस परमसत्ता को समझने मे ठीक इसी प्रकार सहायक है, जैसे अन्धकार

प्रकाश के जानने में सहायक है। जिस प्रकार सूर्य का प्रकाश जल में पड़ता है और जल में पड़ने वाले उसके प्रतिबिम्ब से हम सूर्य को देख सकते हैं, उसी प्रकार परम सत्ता का असत् के दर्पण में प्रतिबिम्बित होना ही सृष्टि है और उसके असत् सृष्टि के माध्यम से परम सत्ता का अनुभव किया जा सकता है।

इस प्रकार सूफी सृष्टि को असत् के दर्पण में प्रतिबिम्बित होने वाली परमात्मा की प्रतिछवि तथा मनुष्य को उस प्रतिछवि की आख जैसा मानते हैं। आख की पुतली में भी सम्पूर्ण प्रतिछवि उतर आती है, अतएव उस मनुष्य-रूपी आख में भी परमात्मा की प्रतिछवि प्रतिबिम्बित होती है। इस प्रकार एक ओर तो मनुष्य सृष्टि का अंग है और दूसरी ओर अपने भीतर भी परमात्मा को भी ग्रहण किए हुए है। उसमें सत् और असत् दोनों ही विद्यमान हैं। मनुष्य में विद्यमान ईश्वरीय अंश उस विशुद्ध सत्ता की चिन्तारी जैसा है जो अपने मूल उद्गम को लौटने और तद्रूप होने को सतत सचेष्ट रहती है, किन्तु जब तक उसमें असत् तत्त्व विद्यमान रहता है तब तक उसकी चेष्टा सफल नहीं हो पाती। यह असत् तत्त्व अहम् में सत्य की प्रतीति कराने वाला है। सब दुखों का मूल अहम् है और इस पर विजय प्राप्त करने के लिए साधना की आवश्यकता है। सूफी लोग साधना को यात्रा तथा साधना के पथ पर अग्रसर होने को मार्ग (सूफी मार्ग) मानते हैं।

सूफियों ने सूफी मार्ग की कई मंजिलों, अवस्थाओं और मुकामों का वर्णन किया है। इनकी सख्या तथा नामों के सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद है। कतिपय सूफी विद्वानों ने चार मंजिलों और चार अवस्थाओं को स्वीकार किया है। कतिपय अन्य तीन मंजिलें मानते हैं, अन्य विद्वान बारह अवस्थाएं और स्थितियाँ मानते हैं। बहुत-से ऐसे भी हैं जिन्होंने सात ही मंजिलें मानी हैं। सभी सूफी इस बात पर एकमत हैं कि साधक अपनी बुराइयों को मिटाने पर ही एक के पश्चात् दूसरे गुण को प्राप्त करता और एक से दूसरी मंजिल पर पहुँचने में समर्थ होता है। सभी सूफी इस बात पर भी सहमत हैं कि परमात्मा की कृपा होने पर साधक किसी भी मंजिल में दूसरी मंजिल का अनुभव कर सकता है।

भारतीय सूफी सूफी-मार्ग की निम्नोक्त चार मंजिलें और चार अवस्थाएं मानते हैं :—

(१) नासुत—यह मनुष्य की प्रकृत और सूफी साधना में निम्नतम अवस्था है। इस अवस्था में साधक शरीरगत—कुरान, हदीस आदि में प्रतिपादित विधि-निषेधों—का पालन करने में प्रवृत्त रहता है। इसे पार करके ही साधक दूसरी अवस्था में पहुँचता है। इस अवस्था में साधक मोमिन कहलाता है और वह अब्द से इस्क के मुकाम पर पहुँचता है।

(२) मलकूत—इसमें साधक भौतिक जगत् की तुच्छताओं से ऊपर उठकर

पवित्र जाता है तथा देवदूतों के गुण प्राप्त करने में समर्थ होता है। यह तरीकत—पवित्रता की अवस्था है, इसमें साधक आध्यात्मिक पथ पर अग्रसर होता है। इस अवस्था का साधक सालिक कहलाता है और वह इश्क से जहद और जहद से म्बारिफ के मुकाम तक पहुँचता है।

जबरूत—इस अवस्था में साधक तीसरी मजिल—हकीकत पर पहुँचकर शक्ति-सम्पन्न हो जाता है। परमात्मा से मिलने की उसके पथ की बाधाएं प्रायः दूर हो जाती हैं। इस अवस्था का साधक आरिफ कहलाता है और वह म्बारिफ से वज्द और वज्द से हकीक मुकाम तक पहुँचता है।

(४) लाहूत—इस अवस्था में साधक अन्तिम मंजिल मारिफत में पहुँच जाता है और राग-विराग से विरक्त होकर विशुद्ध ज्ञान प्राप्त करता है तथा चरम-लक्ष्य—परमात्मा से एकमेक होना—प्राप्त कर लेता है। इस अवस्था का साधक हक कहलाता है और वह हकीक से वस्ल और वस्ल से फना के मुकाम तक पहुँचता है।

अवस्थाओं, लोक, यात्री की संज्ञा तथा मुकामों को चित्ररूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है :—

संख्या	अवस्था	लोक	यात्री की संज्ञा	प्रारम्भ	मुकाम	
					मध्य	अन्त
१.	शरीयत	नासूत	मोमिन	अब्द	—	इश्क
२	तरीकत	मलकूत	सालिक	इश्क	जहद	म्बारिफ
३	हकीकत	जबरूत	आरिफ	म्बारिफ	वज्द	हकीक
४.	मारिफत	लाहूत	हक	हकीक	वस्ल	फना

सूफीमत के अंग हैं :—प्रेम, इलहाम (अन्तःप्रेरणा), जिक्र (स्मरण), सुरा (मस्ती), कष्टसहिष्णुता, गुरुपूजा, समाधिपूजा, नजूम, आसन, कुण्डलिनी, वस्त्रादि तथा भाषा। इन साधनों का उपयोग लक्ष्य-प्राप्ति में इस प्रकार से किया जाता है :—

ब्रह्म के साथ तादात्म्य का एकमात्र साधन प्रेम है। हृदय में प्रेम की पीर उदय होने पर साधक अपने अहंभाव और समस्त सासारिक वासनाओं का परित्याग कर ब्रह्म के साथ एकाकार हो जाता है। यही अनलहक (अहं ब्रह्म अस्मि) की स्थिति है। सूफियों के अनुसार नफ्स (जड़ आत्मा) जीव को पाप की ओर उन्मुख करती है और रुह (चेतन आत्मा) हृदय के स्वच्छ दर्पण में ईश्वरीय शक्ति के दर्शन कर प्रियतम ईश्वर से मिलन कराती है। इस नफ्स को मारना ही सूफी साधना का चरम लक्ष्य है। ईश्वर का साक्षात्कार बिना पीर अथवा सद्गुरु की सहायता मिले असम्भव है। फना मानवीय गुणों का विनाश और बका ईश्वरीय गुणों की प्राप्ति है। सूफियों का ईश्वर के प्रति प्रेम इश्क मजाजी (लौकिक अनुराग),

से इश्क हकीकी (आध्यात्मिक) की ओर उन्मुख होता है। जब प्रेम इश्क-हकीकी की स्थिति तक पहुँच जाता है तो साधक बाह्य ससार को भूलकर अपने प्रियतम के साथ एकाकार हो जाता है। सूफी साधकों ने ईश्वर की प्रियतमा और साधक की प्रियतम के रूप में कल्पना करके उसकी प्राप्ति के लिए यत्नविधान को महत्त्व दिया है। कष्टसहिष्णुता के अनेक रूप सूफी साधना में मान्य हैं। इनमें अनुताप, आत्म-सयम त्याग-वैराग्य, दारिद्र्य, धैर्य, विश्वास और सन्तोष की महती प्रतिष्ठा है। इनसे सच्चे प्रेम की प्राप्ति होती है और प्रेम द्वारा अलौकिक आध्यात्मिक ज्ञान का उदय होता है। पुनः अलौकिक ज्ञान से परम सत्ता से मिलन हो जाता है।

मलिक मुहम्मद जायसी की साधना-पद्धति पर विचार करने से पूर्व विभिन्न सूफी सम्प्रदायों का विवेचन अनुपयुक्त न होगा।

सूफी-सम्प्रदाय

सूफियों के अनेक सम्प्रदाय, उपसम्प्रदाय और उनकी अनेक शाखाएँ-उप-शाखाएँ हैं। इसका कारण यह है कि ईसवी सातवीं-आठवीं शताब्दी में अरब देशों में ख्यातिलब्ध साधकों के साथ अन्य साधकों का दल भी रहता था और उस ख्यातिलब्ध महात्मा के नाम पर उस दल का नाम पड़ जाता था। कालान्तर में यही दल सम्प्रदाय अथवा शाखा का रूप ले लेता था। बाद में इनमें शिष्यों-प्रशिष्यों के आ जाने पर अनेक उपसम्प्रदाय तथा उपशाखाएँ भी अस्तित्व में आ गईं। इनमें पृथक्ता बनाए रखने के लिए अपनी-अपनी अलग विशेषताओं का समावेश हो गया।

सूफियों के सभी सम्प्रदायों का प्रारम्भ चार पीरों से माना जाता है। इन चार पीरों के नाम हैं—(१) पीर हजरत मुर्तजा अली, (२) ख्वाजा हुसैन बसरी, (३) ख्वाजा हबीब आजमी तथा (४) अब्दुल वाहिद बिन जैद कूफी। इन चार पीरों के नामों में मतभेद नहीं। सभी सूफी-सम्प्रदाय अपने सम्प्रदाय का आविर्भाव हजरत मुहम्मद से मानते हैं और उनके उपरान्त ही चौथे खलीफा हजरत अली का नाम लेते हैं। सैकड़ों सूफी-सम्प्रदाय हजरत अली से अपना सम्बन्ध जोड़ते हैं।

भारतवर्ष में चार प्रमुख सूफी-सम्प्रदाय हैं—चिश्तिया, कादिरिया, सुहरावर्दिया और नक्शबन्दिया। इसमें से प्रथम तीन हुसैन अली बसरी से सम्बद्ध हैं और चौथा अबू बक़र से। इन सम्प्रदायों में साधना-मार्ग तथा सिद्धान्त आदि को लेकर पार्थक्य है।

(१) चिश्ती सम्प्रदाय

भारतवर्ष के चारों सम्प्रदायों में इस सम्प्रदाय का महत्त्व सर्वाधिक है। कुछ लोग इसका आदि प्रवर्तक ख्वाजा इसहाक शामी चिश्ती को मानते हैं और दूसरे ख्वाजा अबु अब्दाल चिश्ती को। भारतवर्ष में इस सम्प्रदाय का प्रवेश ख्वाजा

मुईनुद्दीन चिश्ती के साथ हुआ। इन्होंने अजमेर में अपनी गद्दी स्थापित की। इनके शिष्यों में ख्वाजा कुतुबुद्दीन बख्तियार काकी, पाक पत्तन के बाबा फरीद तथा निजामुद्दीन औलिया प्रमुख हैं।

चिश्ती-सम्प्रदाय में संगीत को महत्ता देते हुए उसके द्वारा साधक की भावा-विष्ट अवस्था की प्राप्ति मानी गई है। इस सम्प्रदाय में साधक को चालीस दिनों तक मस्जिद में अथवा किसी एकान्त कमरे में परमात्मा का ध्यान करना पड़ता है। इस सम्प्रदाय के लोग सिर पर बड़े-बड़े केश और रंगीन वस्त्र धारण करते हैं।

(२) कादिरि सम्प्रदाय

इस सम्प्रदाय के आदि प्रवर्तक अब्दुल कादिर अल जीलानी है। इनकी मृत्यु के तीन सौ वर्षों के उपरान्त इस सम्प्रदाय का भारत में प्रवेश हुआ। इसको भारत में लाने वाले मुहम्मद गौस थे। इस सम्प्रदाय में जिक्रे सफी और जिक्रे जली दोनों का प्रचलन है। इसमें समय विशेष पर प्रार्थना विशेष तथा उच्चारण की शैली विशेष का प्रतिपादन हुआ है। इस सम्प्रदाय के लोग हरे रंग की पगड़ी बांधते हैं और कम-से-कम एक कपड़ा अवश्य ही गेरुआ रंग का धारण करते हैं।

(३) सुहरावर्दी सम्प्रदाय

भारतवर्ष में इसके प्रवर्तक मुलतान-निवासी बहाउद्दीन ज़करिया थे। इस सम्प्रदाय में दीक्षित होने के इच्छुक को गुरु के आदेश से सर्व-प्रथम छोटे-बड़े सभी पापों का प्रायश्चित्त करना पड़ता है और फिर धर्म पर पूरी तरह ईमान लाने के लिए पांच कलमें पढ़ने पड़ते हैं। इस सम्प्रदाय में रोजा-नमाज को विशेष महत्त्व प्राप्त है और नाना प्रकार के कपड़ों से अपने को ढकने का विधान है।

(४) नक्शबन्दी सम्प्रदाय

इस सम्प्रदाय को भारत में लोकप्रिय बनाने वाले अहमद फारूखी थे। इस सम्प्रदाय की मान्यता हजरत मुहम्मद के समान थी। इनके सुधारों से सूफियों के संगीत-विधान, नृत्य एवं साष्टांग दण्डवत् आदि कार्य बन्द हो गए।

इन सम्प्रदायों के सम्बन्ध में अधिक विस्तार में जाने की आवश्यकता नहीं। इनके विषय में इतना लिखना ही पर्याप्त होगा कि इन सम्प्रदायों का न तो कोई विशेष संगठन था और न ही राज्याश्रय। इन सम्प्रदायों के अनुयायी अपनी व्यक्तिगत महत्ता और साधना के बल पर ही जनता और शासन-वर्ग में श्रद्धा तथा सम्मान के भाजन बने। इन चारों सम्प्रदायों के सूफियों ने अपनी सरलता, उदारता तथा सहिष्णुता से अपने विरोधियों तक के हृदय को जीत लिया। इन्होंने धार्मिक स्थानों का परिभ्रमण कर अपने अनुभवजन्य प्रेममय उपदेशों से तथा अपने आकर्षक व्यक्तित्व से अन्य मतावलम्बियों को प्रभावित कर सूफी-अनुयायियों की संख्या में

आशातीत वृद्धि की। ये लोग जाति-पाँति, वर्ग, समाज आदि के भेदों की सत्ता में विश्वास नहीं रखते थे। अतः हिन्दु जाति में अधिकारच्युत निम्न-वर्ग के व्यक्ति इन सम्प्रदायों में सोत्सुक होकर दीक्षित हो गए।

जायसी और सूफी साधना

मलिक मुहम्मद जायसी चिश्ती सम्प्रदाय में दीक्षित थे। वे ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती के शिष्य ख्वाजा निजामुद्दीन औलिया की शिष्य-परम्परा में शेष मुहीउद्दीन के शिष्य थे। उन पर उपर्युक्त सूफी-साधना के गहरे प्रभाव का होना स्वाभाविक है। जायसी की विशेषता यह है कि उन्होंने सूफी सिद्धान्तों की काव्यात्मक अभिव्यक्ति द्वारा उन्हें सरस तथा लोकग्राह्य बना दिया है। 'पद्मावत' इस प्रयत्न का एक सफल उदाहरण है।

जायसी ने पद्मावत में लौकिक प्रेम-कहानी को आध्यात्मिक प्रेम की अभिव्यक्ति का माध्यम माना है। ग्रन्थ के अन्त में उन्होंने इस बात का स्पष्ट संकेत इन शब्दों में किया है :—

तन चित उर मन राजा कीन्हा । हिय सिंघल बुधि पदमिनी चीन्हा ।
गुरु सुआ जेहि पंथ देखावा । बिन गुरु जगत् को निरगुन पावा ।
नागमती यह दुनिया-धन्धा । बाँचा सोई न एहि चित बन्धा ।
राघव दूत सोइ शैतानू । माया अलाउद्दीन सुलतानू ।
प्रेम-कथा एहि भान्ति बिचारहु । बूझि लेहु, जो बूझै पारहु ।

इस रूपक को सूफी साधना के सन्दर्भ में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है :—

चित्तौड=तन सालिक-आबिद की 'अक्ल'
रत्नसेन=मन
हीरामन सुआ=गुरु (मुरशिद)
सिंहलद्वीप=हृदय (कल्ब, रूह)
पद्मावती=सहज बुद्धि (मुआरिफ, प्रज्ञा)
नागमती=दुनिया धंधा (नफ्स)

तन (चित्तौड) में स्थित मन (रत्नसेन) साधारणतया लौकिक विषय-वासना में लिप्त रहता है। उसकी वृत्तियाँ कायिक होती हैं और वह दुनिया धन्धे (नागमती) में आसक्त रहता है। ईश्वर की कृपा से उसे एक दिन परमसत्ता के सौन्दर्य का परिचय मिलता है और वह उसकी प्राप्ति के लिए हृदय में आकुलता अनुभव करता है। पथ-प्रदर्शक गुरु (हीरामन सुआ) की सहायता से वह लक्ष्य-प्राप्ति की ओर अग्रसर होता है। साधक को मार्ग की बाधा (नफ्स, नागमती) से मुक्ति गुरु की कृपा से होती है और उसी की कृपा से वह 'कल्ब' अथवा 'रूह' में स्थित

मुआरिफ (सहज-बुद्धि, प्रज्ञा) की प्राप्ति की ओर बढ़ता है। जायसी ने नफस (नागमती) और मुआरिफ (पद्मावती) दोनों को ही सुन्दर चित्रित किया है। नफस मुरशिद में विश्वास नहीं करती, इसी से नागमती सुए को मार डालना चाहती है परन्तु सालिक एक बार जब मुआरिफ के सौन्दर्य से परिचित हो जाता है तो वह उसको प्राप्त किए बिना रह नहीं सकता। पद्मावती की प्राप्ति के उपरान्त रत्नसेन का नागमती के साथ रहने का तात्पर्य यह हो सकता है कि मुआरिफ का उदय हो जाने पर सालिक नफस-परस्ती से हट जाता है, उसकी इन्द्रिया ऊर्ध्वमुखी हो जाती हैं, अतः उसे नफस से भागने की आवश्यकता नहीं रहती। परन्तु यहाँ साधक की नफस-शुद्धि और उसका प्रज्ञा (मुआरिफ) से मेल उसके रास्ते में आड़े आता है—शैतान और उसका मायाधारी रूप। यद्यपि सहजबुद्धि की प्राप्ति के उपरान्त शैतान अथवा माया का कोई काम नहीं रहता तथापि जायसी ने साधक के प्रज्ञा के आनन्द में बाधक रूप शैतान का वर्णन किया है।

जायसी ने सूफी मान्यतानुसार ही परमसत्ता की कल्पना पद्मावती के नारी रूप में की है। पद्मावती के रूप-सौन्दर्य के चित्रण के व्याज से उस परमसत्ता के सृष्टि के कण-कण में व्याप्त अलौकिक सौन्दर्य का ही चित्रण किया है। कवि के अनुसार पद्मावती कन्या ऐसी रूपवती थी कि उसकी समता कोई नहीं कर सकता। जहाँ ऐसी रूपवती कन्या उत्पन्न हुई, वह देश ही धन्य है :—

इतै रूप मैं कन्या जेहि रहि दूज न कोइ ।

धनि सो, देस रूपवत जहा जन्म अस होइ ॥

पद्मावती की अलौकिक छवि और उसके विश्वव्यापक प्रभाव का वर्णन कवि ने अनेक स्थलों पर किया है। पद्मावती के आगमन की सूचना पाकर मानसरोवर सोचता है—उस पारस-पद्मावती ने यहाँ तक आने की कृपा की है। उसके चरणों के स्पर्श मात्र से मैं निर्मल हो गया हूँ। उसके स्पर्श से उसके शरीर की सुरभि मेरे जल में समा गई है। मेरी अन्तरात्मा शीतल हो गई है। मेरे सभी पाप शान्त हो गए हैं। न जाने किन पुण्यों के परिणामस्वरूप पद्मावती का इधर शुभागमन हुआ है। उसके दर्शन से मेरे समस्त पाप क्षीण हो गए हैं और मैं पुण्य स्वरूप हो गया हूँ—

कहा मानसर चाह सो पाई । पारस रूप इहा लगी आई ।

भा निरमल तिन्ह पायन्ह परसे । पावा रूप-रूप के दर से ।

मलय समीर बास तन आई । भा सीतल गै तपनि बुझाई ।

न जानौ कौन पौन लेई आवा । पुन्य दसा भई पाप गवावा ॥

परम्परागत नख-शिख-वर्णन में भी जायसी ने पद्मावती के अलौकिक शृंगार का मनोहारी चित्रण किया है :—

“का सिंगार ओहि बरनौ राजा । ओहिक सिंगार ओहि पै छाजा ।”

पद्मावती के सौन्दर्य के व्यापक प्रभाव का चित्रण करते हुए कवि कहता है—

“गगन नखत जो जाहि न गने । वै सब बान ओही के हनै ।
घरती बान बेधि सब राखी । साखी ठाढ देहि सब साखी ॥”

रत्नसेन को इस दिव्य सौन्दर्य का परिचय सुआ (गुरु) से मिलता है। गुरु से प्रेरणा प्राप्त करके ही वह अपने राजपाट को छोड़कर विरक्त साधक के जीवन को अपनाता है। गुरु के महत्त्व का वर्णन करते हुए जायसी का कथन है कि गुरु की कृपा के बिना मनुष्य तत्त्वज्ञान प्राप्त ही नहीं कर सकता :—

जब लगि गुरु हौ अहा न चीन्हा । कोटि अन्तरपट बीचहि दीन्हा ।
जब चीन्हा तब और न कोई । तन मन जिउ जीवन सब सोई ।

गुरु द्वारा निर्दिष्ट साधना-मार्ग पर अग्रसर होने के लिए जायसी ने साधक के मन में उत्कट प्रेम-भावना की स्थिति अनिवार्य मानी है। उनके अनुसार पद्मावत रत्नसेन सुए के मुख से पद्मावती के रूप-सौन्दर्य का वर्णन सुनकर उसके प्रति प्रेम में मस्त हो जाता है। वह अनुभव करता है—

तीनि लोक चौदह खड सब परै मोहि सूझि ।
पेम छाडि किछु और न लोना जो देखौ मन बूझि ॥

सुआ राजा को प्रेम-मार्ग की कठिनाता से अवगत कराता है तो राजा निश्चिन्त भाव से स्पष्ट उत्तर देता है—

भलेहि पेम है कठिन दुहेला । दुइ जग तरा पेम जेइ खेला ।
दुख भीतर जो पेम मधु राखा । गजन मरन सहै जो चाखा ।
जेइ नहि सीस पेम पथ लावा । सो प्रियिमी मह काहे को आवा ।
अब मैं पेम पथ सिर मेला । पाव न ठेलु राखु कै चेला ।
पेम बार सो कहै जो देखा । जेइ न देख का जान विसेखा ।
तब लगि दुख प्रीतम नहि भेटा । जब भेटा जरमन्ह दुःख भेटा ॥

इस प्रकार जायसी ने रत्नसेन को ‘प्रेम की पीर’ से ही सफलता का भी साधक चित्रित किया है।

प्रेम-मार्ग के उपासक के लिए वैराग्य परमावश्यक है अन्यथा मनुष्य माया-मोह में फसकर प्रेम-मार्ग से विचलित हो जाता है। प्रेम-मार्ग पर सफल वही हो सकता है जो सिर-धड की बाजी लगाकर तथा दृढ़ निश्चय करके इस पथ पर आरूढ़ होता है :—

धुव ते उच पेम धुव उबा । सिर दे पाउ देइ सो छुवा ।
× × ×
एहि रे पंथ सो पहुचै सहै जो दुख वियोग ।

तभी तो रत्नसेन अपने गुरु के उपदेश को सुनकर विरक्त हो गया और उसने लक्ष्य-

प्राप्ति का दृढ़ निश्चय कर लिया—

उलटि दिष्टि माया सौ रूठी । पलटि न फिरी जानि कै भूठी ।
जो पै नहि अस्थिर दशा । जग उजार का कीजै बसा ।
गुरु विरह चिनगी पै मेला । जो सुलगाइ लेइ सो चेला ।
अब कै फनिग मृ'गि कै करा । भवर होउं जेहि कारन जेरा ।

रत्नसेन के मार्ग में पहली बाधा अपने परिवार—माता, पत्नी तथा राजपाट को छोड़ना था । उसने दृढ़ निश्चय करते हुए इन सब आकर्षणो-बन्धनों का निवारण किया । सबकी उपेक्षा करके वह चल निकला—

कहा न मानै राजा तंजी सबाई भीर ।
चला छाडि सब रोवत फिरि कै देइ न धीर ॥

अब घर से निकल पड़ने के उपरान्त उसे विरत करने वाली अन्य अनेक बातें थी । सर्वप्रथम मन को विचलित करने वाली थी मार्ग की दुर्गमता—

एहि आगे परबत की पाटी । विषम पहार अगम सुठि घाटी ।
बिच बिच खोह नदी औ नारा । ठावहि ठाव उठहि बटमारा ।
हनिवंत केर सुनव पुनि हाका । दहु को पार होइ को थाका ।

गजपति ने भी राजा को मार्ग की दुर्लभ्यता का वर्णन करके उसे साधना-पथ से विरत करने का प्रयास किया—

पै गोसाईं सो एक बिनाती । मारग कठिन जाव केहि भाती ।
सात समुद असूझ अपारा । मारहि मगरमच्छ धरियारा ।
उठे लहरि नहि जाइ संभारी । भारहि कोइ निबहै बैपारी ।
तुम्ह सुखिया अपने घर राजा । एक जो दुख सहहु केहि काजा ।
सिधल दीप जाइ सो कोई । हाथ लिहे जिव आपन होई ।

इस पर राजा रत्नसेन तपाक से उत्तर देता है—

जो पहिले सिर दै पगु धरई । मुए केर मीचुहि का करई ।
औ जेई समुद पेम कर देखा । तेई यह समुंद बुद बर लेखा ।

उसका यह जीवनतत्व है—‘साधन सिद्धि न पाइय जै लगि सहै न ताप ।’ यही कारण है कि मार्ग की इन सब कठिनाइयों को पार करते हुए रत्नसेन अन्ततः सिंहाल द्वीप पहुँच गया । सिंहाल द्वीप का वर्णन जायसी ने अत्यन्त विलक्षण ढंग से किया है । वस्तुतः यह पद्मावती-रूपी परमसत्ता का निवासलोक है । उसकी अलौकिक मधुरिमा साधक को भला कैसे मोहित तथा आनन्दित न करेगी ?—

पावन बास सीतल लै आवा । कया डहत जनु चंदन लावा ।
कबहु न अरै जुडान सरीरु । परा अग्नि महं मलै समीरु ।

निकसत आव किरिन रवि रेखा । तिमिर गए जग निरमर देखा ।
उठे मेघ अस जानहु आगे । चमकै बीजु गगन पर लागें ।
तेहि ऊपर जस ससि परगासू । औ सौ कचपचिह्न भएउ गरासू ।
और नखत चहु दिसि उजिआरे । ठावहि ठांव दीप अस बारे ।

सिंहल द्वीप पहुच जाने पर जब सुए ने रत्नसेन से 'उच्च चक्करदार चढाई वाले सुमेरु पर्वत पर स्थित शिवमन्दिर मे वसन्तोत्सव के दिन पद्मावती के शिव-पूजनार्थ आने की बात कही तो राजा उस पर्वत की ऊचाई को नगण्य बताता हुआ कहता है—

राजै कहा दरस जो पावौ । परबत काह गगन कह धावौ ।
जेहि परबत पर दरसन लहना । सिर सौ चढौ पाय का कहना ।

यहाँ कवि ने प्रेम की महिमा का बड़ा सुन्दर वर्णन किया है—

मानुष पेम भएउ वैकुठी । नाहि त काह छार एक मूठी ।
पेमहि माह विरह औ रसा । मैन के घर मधु अन्नित बसा ।

अब रत्नसेन शिव-मन्दिर मे सिंहासन पर बैठकर पद्मावती-परमसत्ता की प्राप्ति के लिए साधनालीन हो गया । इधर गुरु सुए ने आगे पहुचकर पद्मावती को अपने शिष्य रत्नसेन की साधना का वर्णन करते हुए उसे दर्शन देने का अनुरोध किया—

कठिन पेम विरहा दुःख भारी । राज छाँडि भा जोगि भिखारी ।
सूरुज परस दरस की ताई । चितवै चाँद चकोर कि नाई ।

पद्मावती ने रत्नसेन की परीक्षा लेने का निर्णय किया—

कंचन जौ किसिअ कै ताता । तब जानिअ दहु पीत कि राता ।

इस पर सुए का अनुरोधपूर्ण कथन है—

कहा कहौ मैं ओहि कह जेइ दुख कीन्ह अमेत ।
तिहि बिन आगि करौ यह बाहर होइ जिहि दिन भेट ॥

अब सुआ वियोगदग्ध रत्नसेन के पास पहुचा और उसे पद्मावती के प्रसाद का समा-चार देकर आश्वस्त किया । इस वर्णन में अलौकिक भाव की व्यञ्जना दर्शनीय है—

आवा सुवा बैठ जहँ जोगी । मारग नैन वियोग वियोगी ।
आइ पेम रस कहा सदेसू । गोरख मिला मिला उपदेसू ।
तुम्ह कहं गुरु माया बहु कीन्हा । लीन्ह अदेस आदि कहं दीन्हा ।
सबद एक होइ कहा अकेला । गुरुजस भूँगि फनिग जस चेला ।
ताकहं गुरु करै असि माया । नव अवतार देइ नै काया ।

पद्मावती ने साधक को जिस रूप मे सुना था, उसी रूप मे ही पाया परन्तु साधक

दिव्यसत्ता के अनुपम सौन्दर्य को सहन न कर सका, अपनी चेतना को स्थिर न रख सका—

नैन कचौर पेस मद भरे । भइ सुदिस्टि जोगी सौं ढरे ।
जोगी दिस्टि दिस्टि सो लीन्हा । नैन रूप नैनन्ह जिउ दीन्हा ।
जो मधु चहत परा तेहि पाले । सुधि न रही, ओहि एक पियाले ।
परा माति गोरख का चेला । जिउ तन छाँडि सरग कहू खेला ।

पद्मावती रत्नसेन से अब अपनी प्राप्ति के मार्ग का स्पष्ट निर्देश करती हुई कहती है—

अब जौ सूर अहै ससि राता । आँइहि चडि सो गगन पुनि साता ।

सचेत होने पर रत्नसेन उस दिव्य सत्ता को अपने समक्ष न पाकर जल-वियुक्त मछली के समान अपने को विरहातुर अनुभव करने लगा । आवेश में आकर वह महादेवी को भी बुरा-भला कहने लगा और आत्मदाह की तैयारी करने लगा । उस समय महादेव ने प्रत्यक्ष होकर उससे प्राण-परित्याग का कारण पूछा । रत्नसेन की आकुलता को देखकर पार्वती उसकी परीक्षा लेने की दृष्टि से एक सुन्दरी के रूप में उसके समक्ष प्रकट हुई परन्तु उस दिव्य सत्ता के सौन्दर्य के प्रेमी ने एकदम उत्तर दिया—

भलेहि रम तोहि आछरि राता । मोहि दो सरे सौ भाव न बाता ।

साधक और साध्य का अन्तर कितना स्पष्ट है—

ओहि न झोरि कछु आसा हौ ओहि आस करेउं ।
तेहि निरास प्रीतम कहं जिउ न देउ का देउ ॥

इसकी तुलना तुलसी के निम्न कथन से कीजिए—

“मो सम तोको बहुत हैं तोसौ मोको नाहि ।”

रत्नसेन की अनन्य निष्ठा देखकर पार्वती ने महादेव से उसकी सहायता का अनुरोध किया और महादेव ने परमसत्ता के निवास-स्थान सिंहलगढ़ के रहस्य से साधक को निम्न रूप से अवगत कराया—

नौ पौरी तेहि गढ मझि आरा । औ तहं फिरहि पाँच कोटवारा ।
दसवं दुआर गुपुत एक नाकी । अगम चढाव बार सुठि बाकी ।
भेदी कोइ जाइ ओहि घाटी । जौलै भेद चढै होइ चांटी ।
गढ तर सुरंग कूड अवगाहा । तेहि महं पथ कहौ तोहि पाहा ।
चोर पैठि जस सँधि संवारी । जुआ पैत जेउ लाव जुआरी ।
जस मरजिआ समुद धंसि मारै हाथ आव तब सीप ।
ढूँढि लेहि ओहि सरग दुवारी औ चढु सिघल दीप ॥

इस प्रकार शिव द्वारा निर्दिष्ट मार्ग पर चलते हुए और अनेक कष्ट-बाधाओं को सहन करते हुए अन्त में वह अपने लक्ष्य—परमसत्ता से समागम-प्राप्ति में

सफल हो गया और उसके उपरान्त उसके लिए कुछ भी शेष प्राप्तव्य न रहा, उसका जीवन कृत-कृत्य हो उठा ।

इस प्रकार जायसी ने पद्मावत में सूफी साधना की सरस अभिव्यक्ति की है । रत्नसेन मारिफत की अवस्था में पहुँचकर ही पद्मावती की प्राप्ति में सफल होता है । दोनों के ऐक्यभाव का वर्णन करते हुए कवि कहता है—

जनहु औटि कै मिलि गए तस दूनौ भए एक ।

कचन कसत कसौटी हाथ न कोऊ टेक ॥

सूफी साधना में मान्य चार अवस्थाओं का वर्णन करते हुए जायसी का कथन है—

‘चार बसेरे सो चढे सत सों उतरै पार ।’

अखरावट में इन चारों अवस्थाओं का स्पष्ट उल्लेख इस प्रकार से हुआ है—

कही तरीकत चिसती पीरू । उधरित असरफ और जहंगीरू ।

राह हकीकत परै न चूकी । पैठि मारफत भार बुडूकी ।

×

×

×

साची राह सरीश्रत जेहि विसवास न होय ।

पाँव राख तेहि सीढी पाव राख नहि कोई ॥

अन्तिम अवस्था मारिफत में डुबकी लगाने के फल का गुणगान करते हुए कवि लिखता है—

ढूठि उठै लइ मानिक मोती । जाइ समाइ जोति मह जोती ।

अर्थात् मारिफत में जाकर जीवात्मा (मनुष्य की ज्योति) ब्रह्म की ज्योति में लीन हो जाती है । इसमें सहायक होता है गुरु—

जेहि पावा गुरु मीठ सो सुख-मारग मह चलै ।

सुख अनद भी डीठ, मुहमद साथी पोढ जेहि ।

सूफी-साधना में अग्ररूप से मान्य अनुताप, सयम, सन्तोष, अकिंचनता, विश्वास, कष्ट-सहिष्णुता आदि भावों की जायसी के काव्य में सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है । इनमें सर्वप्रथम अनुताप दर्शनीय है । ‘सुआ खण्ड’ में तोता आत्मचिन्तन के माध्यम से पश्चात्ताप करता हुआ लोक-भावना को इस प्रकार अभिव्यक्त करता है—

सुखी निचिंत जोरि धन करना । यह न चिंत आगे है मरना ।

भूले हमहु गरब तेहि माहा । सो बिसरा पावा जेहि पाहा ।

होइ निचिंत बैठे तेहि आडा । तब जाना खोचा हिए गाडा ॥

चरन न खुरक कीन्ह जिउ, तब रे चरा सुख सोइ ।

अब जो फांद परा गिउ तब रोए का होइ ? ॥

अर्थात् मनुष्य सम्पत्ति संचय करते-करते मर जाता है परन्तु संचय-काल में मृत्यु का स्मरण नहीं करता । इसी प्रकार मानव भ्रान्ति में पड़कर अनेक भोगों के दाता

ईश्वर का विस्मरण कर बैठता है और यही उसके दुःखों का मूल कारण है।

इस प्रकार इसमें दुःख के मूल-हेतु के साथ परमात्मसत्ता के विस्मरण के प्रति पश्चात्ताप की अभिव्यक्ति हुई है।

भोगों की उपेक्षा और सहजलब्ध से सन्तोष की अभिव्यक्ति निम्न पंक्तियों में दर्शनीय है—

जोगिन्ह काह भोग सो काजू । चहै न मेहरी चहै न राजू ।

जूड़ कुरकुटा पै भलु चाहा । जोगिहि तात भात दहु कहा ।

त्यागवृत्ति के उत्कृष्ट रूप का वर्णन जायसी ने इन पंक्तियों में किया है—

छाडेन्हि लोग कुटुम्ब घर सोऊ । मे निनार दुख सुख तजि दोऊ ।

संवरे राजा सोइ अकेला । जेहि रे पथ खेलै होइ चेला ।

नगर नगर औ गावहि गाऊ । चला छाडि सब ठावहि ठाऊ ।

काकर घर काकर मढ माया । ताकर सब जाकर जिउ काया ।

आत्मसमर्पण, धैर्य और लक्ष्य के प्रति आस्था की भावना भी स्थान-स्थान पर अभिव्यक्त हुई है—

(क) जेहि के हिय पेम रंग जामा । का तेहि भूख, नीद, विसरामा ।

(ख) रंग नाथ हौ जाकर हाथ ओही के नाथ ।

गहे नाथ सो खाचै फेरे फिरै न माँथ ॥

रत्नसेन के धैर्य के दर्शन उसकी पद्मावती की खोज के प्रसंग में होते हैं। विकार के हेतु के होने पर भी चित्त-विकृति का न होना धैर्य कहलाता है। रत्नसेन मार्ग की कठिनाइयों को सुनकर अत्यन्त धीरता के साथ उत्तर देता है—

औ जेई समुद पेम कर देखा । तेई यह समुद बुद वरु लेखा ।

×

×

×

जेई पै जिय बाँधा सतु बेरा । वरु जिय जाय फिरै नहि फेरा ।

मनुष्य का सबसे प्रबल शत्रु अहंकार है। रत्नसेन इसी अहंकार के कारण ही पद्मावती को पाकर भी संकट का सामना करता है—

तस फूला मन राजा लोभ पाप अंध कूप ।

आइ समुद ठाढ भा होइ दानी के रूप ॥

इसलिए कवि कहता है—

आपुहि खोए पिउ मिलै पिउ खोए सब जाइ ।

देखहु ब्रूझि विचार मन लेहु न हेरि हेराइ ॥

इसी प्रकार जायसी के काव्य में सूफी साधना में मान्य सिद्धान्तों के परिप्रेक्ष्य में ही परम सत्ता का, उसके प्रतिबिम्ब के रूप में सृष्टि का, उसके अंश-रूप में जीव का, अज्ञान के कारण जीव की पथ-भ्रष्टता का, गुरु द्वारा जीव के उद्बोध और

मार्ग-दर्शन का, त्याग, तपस्या तथा अटल अनुराग (प्रेम भावना) द्वारा जीव के ब्रह्म से मिलन का तथा साधनामार्ग की विविध कठिनाइयों का वर्णन हुआ है।

जायसी और अन्य साधन पद्धतियाँ :

इस्लाम, वेदान्त बौद्ध तथा योग

जायसी पर सूफी साधना के अतिरिक्त कतिपय अन्य साधना-पद्धतियों के प्रभाव का परिचय भी मिलता है। इस्लाम का मूल-मंत्र है—

‘ला इला इल्लिला मुहम्मद रसूल इला।’

अर्थात् अल्लाह एक है और वह निर्गुण निराकार है। मुहम्मद साहब पैगम्बर हैं। इस्लाम की मान्यता है कि कयामत के दिन वे ही जीव को किये पापों के परिणाम-स्वरूप मिलने वाले दण्ड से बचाते हैं। स्वर्ग, नरक कर्मानुसार मिलते हैं अतः मनुष्य को सदाचरण करना चाहिए।

जायसी मुसलमान होने के कारण इस्लाम और मुहम्मद मत पर दृढ़ आस्था रखते हैं। उनके अनुसार—

सो बड पंथ मुहम्मद केरा। है निरमल कविलास बसेरा।

लिखि पुरान विधि पठवा साचा। भा परवीन दुवौ जग बाचा।

सुनत ताहि नारद उठि भागै। छूटै पाप, पुनि सुनि लागै ॥

अर्थात् मुहम्मदी मार्ग श्रेष्ठ और निर्मल है, कुरान उसका प्रामाणिक ग्रन्थ है। कुरान की आयतों (मन्त्रों) को सुनते ही शैतान भाग जाता है, पाप छूट जाते हैं और पुण्यों की प्राप्ति होती है।

जायसी का ईश्वर इस्लाम के ईश्वर से मिलता-जुलता है। जहाँ कहीं उन्हें अवसर मिला है वहाँ उन्होंने एकेश्वर का वर्णन किया है—

सुमिरौ आदि एक करतारू। जेहि जीउ दीन्ह कीन्ह संसारू।

जायसी ने मुहम्मद साहब के प्रति भी असीम श्रद्धा का भाव स्थान-स्थान पर प्रकट किया है—

(क) कीन्हेसि पुरुष एक निरमरा। नाम मुहम्मद पूनौ करा।

(ख) जोन होत अस पुरुष उजारा। सूझि न परत पथ अघियारा।

प्रलय के दिन जीव के कर्मानुसार उसे सुख-दुःख तथा अच्छे-बुरे जन्म की प्राप्ति को मान्यता देते हुए जायसी का कथन है—

‘गुन अवगुन विधि पूछव होइहि लेख औ जोख।’

मुहम्मद साहब उस समय जीव के मोक्ष-लाभ में सहायक होंगे, इस आस्था को वाणी देते हुए कवि कहता है—

वह विनवउ आगे होइ करव जगत कर मोक्ख।

इस्लाम आचरण-शुद्धि पर विशेष बल देता है और इसके लिए चार साधनों

के अनिवार्य रूप से अपनाने पर बल देता है। इन चार साधनों को इस्लामिक आचार के चार अंग कहा जाता है। वे चार हैं—(१) रोजा (व्रत) (२) नमाज (प्रार्थना) (३) जकात (दान) तथा (४) हज (तीर्थ यात्रा)। प्रत्येक मुसलमान के लिए प्रतिदिन नमाज पढ़ना, साल में एक महीना (रमजान के महीने में) रोजे रखना, अपनी आय का चालीसवाँ भाग दान करना तथा जीवन में कम-से-कम एक बार मक्का-मदीना की यात्रा करना परमावश्यक है। इन अंगों को न अपनाने वाला सच्चा मुसलमान नहीं कहला सकता।

जायसी के काव्य में प्रथम और अन्तिम (रोजा तथा हज) का तो उल्लेख नहीं हुआ परन्तु द्वितीय, तृतीय (नमाज और जकात) का स्पष्ट महत्त्व वर्णित है। नमाज की महिमा के सम्बन्ध में जायसी का कथन है—

‘पढ़ै नमाज सो बड़ गुनी ।’

दान की महिमा का तो विस्तृत वर्णन रत्नसेन के दान के औचित्य-निदर्शन के माध्यम से इस प्रकार हुआ है—

लोभ न कीजै दीजै दानू । दान पुन तैं होइ कल्यानू ।
 दरब-दान देवै विधि कहा । दान मोख होइ, दुख न रहा ।
 दान आहि सब दरब का जूरू । दान लाभ होइ बाँचै मूरू ।
 दान करै रच्छा मभ नीरा । दान खेइ कै लावै तीरा ।
 दान करन दै, दुइ जग तरा । रावन सेचा अग्नि मह जरा ।
 दान मेरु बढि लागि अकासा । सेति कुबेर मुए तिहि पासा ।

जायसी ने सूफी तथा इस्लामी साधना के अतिरिक्त कतिपय अन्य भारतीय साधना-पद्धतियों के उपयोगी तत्वों को भी ग्रहण किया है। वस्तुतः कतिपय तत्व ऐसे हैं, जिनकी सभी साधना-पद्धतियों में समान रूप से मान्यता है। गुरु की महत्ता की स्वीकृति इसी प्रकार का एक तत्व है। सूफी तथा इस्लामिक विचारधारा में ही नहीं, उपनिषदों में भी उसके महत्त्व का प्रतिपादन किया गया है। जायसी ने जहाँ इस्लाम के महत्त्व का वर्णन किया है, वहाँ वेदों के प्रति भी श्रद्धा-भाव दिखलाया है—

वेद वचन मुख साँच जो कहा । सो जुग जुग अस्थिर होइ रहा ।

‘तन चित उर मन राजा कीन्हा’ के अनुसार रत्नसेन-पद्मावती की लौकिक प्रेम-कथा को आध्यात्मिक रूप देते हुए जायसी ने—‘माया अलाउद्दीन सुलतानू’ सुलतान अलाउद्दीन को माया का प्रतीक माना है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि सूफी चिन्तनधारा में माया का कोई स्थान नहीं है। भारतीय अद्वैत दर्शन में माया ब्रह्म-जीव के मध्य व्यवधान डालने वाली तथा जीव को ऐन्द्रियता की ओर ले जाने वाली स्वीकार की गई है। इस्लाम में माया का स्थान शैतान ने ले लिया है। अलाउद्दीन

को 'माया' कहकर जायसी ने भारतीय दार्शनिक चिन्तन (उपनिषद्) की मान्यता को ही अपना लिया है।

जायसी पर बौद्ध-दर्शन का प्रभाव भी दिखाई देता है। संसार की अस्थिरता तथा स्वप्न-तुल्यता—'यह संसार सपन कर लेखा। बिछुरि गए जानौ नहि देखा।' के वर्णन में तथा शून्यतत्त्व से सृष्टि की उत्पत्ति और शून्य में ही विलय के विश्वास में बौद्ध-दर्शन का प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है। जायसी का कथन है—

भा भल सोइ जो सुन्नहि जानै । सुन्नहि तें सब जग पहिचानै ।
सुन्नहि तें है सुन्न उपाती । सुन्नहि तें उपजहि बहु भाति ।

जायसी की मान्यता पर सिद्ध नाथ पन्थ का प्रभाव भी कहीं-कहीं दिखाई देता है। जायसी ने रत्नसेन को पद्मावती के अनुपम सौन्दर्य को सुनकर उसकी प्राप्ति में नाथपन्थी योगी के समान ही वेशधारी चित्रित किया है—

तज्जा राज राजा भा जोगी । औ किंगरी कर गहै वियोगी ।
तन विसभर मन बाउर रटा । अरुआ पेम परी सिर जटा ।
चद बदन, औ चदन देहा । भसम चढाइ कीन्ह तन खेहा ।
मेखल सिंगी चक्र बंधारी । जोगौटा रुद्राख अधारी ।
कथा पहिरि डंड कर गहा । सिद्ध होइ कहं गोरख कहा ।
मुढ़ा सवन कंठ जपमाला । कर उपदान काध बध छाला ।
पावरि पांव लीन्ह सिर छाता । खप्पर लीन्ह भेस कै राता ॥

इसके अतिरिक्त सिंहल द्वीप, सिंहलगढ़ तथा रत्नसेन-पद्मावती मिलन-स्थल में भी यौगिक वर्णन आए हैं—जो नाथपन्थ के प्रभाव के अन्तर्गत है। नाथपन्थ की मान्यतानुसार ही जायसी ने रत्नसेन द्वारा पद्मावती-प्राप्ति रूप सिद्धि प्राप्त कर लेने पर भी उसे पूर्ण परिष्कृत नहीं माना, प्रत्युत प्रसुप्तावस्था में विद्यमान वासनारूपी नागमती के बन्धन में फँसकर पतित होता चित्रित किया है। नाथपन्थी मान्यता के अनुसार ही कवि का कथन है—

काया जीउ मिलाइ कै कीन्हैसि अनेद उछाहु ।
लवटि बिछोह दीन्ह तस कोउ न जानै काहु ॥

वस्तुतः जायसी ने काया-गढ़ के रूप में सिंहल का जो वर्णन किया है और 'गढ़छेकाखण्ड' में सिंहल विजय की कंठिनाइयो का जैसा चित्रण किया है उससे यह स्पष्ट है कि वे नाथों की विचारधारा से ही नहीं, कथा-परम्परा से भी प्रभावित है। पद्मावत मेल्ग की शब्दावली और साधना का परिचय इसके प्रमाण हैं।

पद्मावत में सूफी साधना के उपरान्त सर्वाधिक वाणी योग-साधना को मिली है। जायसी योगसाधना से उतना ही अधिक परिचित दिखाई देते हैं, जितना कि सूफी साधकों से। उन्हें योगियों की साधना के अनेक भेद ज्ञात हैं। गुरु, चेला, धातु-कमाना, रसायन सिद्धि, हरतार, गन्धक-कुरकुटा, सिद्धि-गुटका, मेखला, सिंधी, चक्र,

घधारी, जोगबाट, रुद्राक्ष, अघारी, कथा, दण्ड, मुद्रा, जपमाला, उद्पान, बव-छाला, पावरी, छाता, खप्पर, वज्रासन, सुखमना, पिंगला, आहार-सयम, ध्यान, अनहद आदि के उल्लेख जायसी के योगसाधना के घनिष्ठ परिचय के ही सूचक है।

सूफी साधना की एकान्त प्रतिष्ठा

यहां यह उल्लेखनीय है कि जायसी ने योगसाधना पर सूफी साधना की विजय दिखाई है। योगसाधना का मूलतत्त्व है—तप-उपासना और सूफी-साधना का मूल है—प्रेमभावना। पद्मावत के पूर्वार्द्ध में योगसाधना की महत्ता का वर्णन है। रत्नसेन इस योग साधना से ही पद्मावती की प्राप्ति में सफल होता है परन्तु पद्मावती की सखिया उसके योगी वेश की खिल्ली उड़ाती हुई उसके सम्बन्ध में प्रश्न करती हैं—

भतु कमाए सिखे तें जोगी । अब कस जस निरधातु वियोगी ।

कहा सो खोए बीरौ लोना । जेहि रे होइ रूप औ सोना ।

स्वयं पद्मावती रत्नसेन के योगी रूप के प्रति घृणा का भाव दिखाती है—

.. .. . । आवैं बास कुरकुटा कोरी ।

देखि भभूत छूत मोहि लागा । ।

जोगी तोरि तपसी कै काया । लागी चहै अग मोहि छाया ।

योगियों के प्रति पद्मावती के निन्दापरक वचन दर्शनीय है—

जोगी सबै छन्द अस खेला । तू भिखारी केहि माँह अकेला ।

पवन बाधि उपसबहि अकासा । मनसहि जहाँ जाहि तेहि पासा ।

तैं तेहि भाति सिस्टि यह छरी । एहि भेस रावन सिय हरी ।

इतना ही नहीं, उसे तत्त्व की बात समझने की प्रेरणा देती हुई पद्मावती कहती है—

जोगि भिखारि करसि बहु बाता । कहे सि रंग देखौ नहि राता ।

कापर रगे रग नहि होई । हिए औटि उपजै रंग सोई ।

जरै विरह जेउं दीपक बाती । भीतर जरै उपर होइ राती ।

अन्ततः पद्मावती रत्नसेन के साथ पासा खेलने के व्याज से उसकी परीक्षा लेती है और उसे सच्चा प्रेमी पाने पर ही उसे अपनाने को प्रस्तुत होती है—

विहसि धनि सुनि कै बाता । निचवै तू मोरे रँग राता ।

योगी रत्नसेन के मुह से जायसी ने प्रेम की महिमा का कथन इस प्रकार से कराया है—

सुनु धनि पेम सुरा के पिए । मरन जियन उर रहै न हिए ।

इस प्रकार जायसी ने योगमार्ग पर प्रेमतत्त्व की प्रतिष्ठा की है। वस्तुतः बहुत-सी बातों में उन दिनों योगियों और सूफियों में साम्य था। दोनों समान रूप से अन्तःसाधना पर बल देते थे और पिण्ड में ब्रह्माण्ड को देखने व ढूँढने की बात करते

थे। दोनों में अन्तर साधना के रूप में था। योगी लोग प्राणायाम, ध्यान, समाधि आदि द्वारा उसके दीदार करने के समर्थक थे और सूफी अनन्य प्रेमनिष्ठा के पक्षधर थे। जायसी ने रत्नसेन को योगियों के समान साधक बताते हुए सूफी साधना का सच्चा प्रेमी तथा सौन्दर्योपासक चित्रित किया है और लक्ष्य-प्राप्ति के उपरान्त रत्नसेन से कहलाया है—

का पूछहु तुम धातु निछोही । जो गुरु कीन अन्तरपट ओही ।

सिधि-गुटका अब मो सग कहा । भएउ सग सत हिए न रहा ।

जायसी की आस्था निश्चित रूप से ही योगमार्ग की अपेक्षा सूफी मार्ग पर अधिक थी। जायसी ने कबीर को सूफी और नारद को योगी मानकर—

‘ना नारद तब रोय पुकारा । एक जुलाहे तै मै हारा ।’

योगमार्ग पर सूफीमत की विजय दिखाई है।

इसी प्रकार इस्लाम भी शरीयत को महत्त्व देता है। उसमें रोजा, नमाज आदि की व्यवस्था मान्य है परन्तु जायसी ने इसे भी मान्यता नहीं दी। उन्होंने सूफियों की प्रेमसाधना को ही ब्रह्म-प्राप्ति का एकमात्र साधन स्वीकार किया है। उनके अनुसार जीव और ब्रह्म आदि में ऐब थे, बाद में दोनों में भेद उत्पन्न हो गया। जीव के लिए ब्रह्म का विरह असाध्य हो गया और वह अभिन्नता के लिए तड़पने लगा, तड़प ही जीव की विरह-साधना है—

हुआ जो एक हि सग हौ तुम्ह काहे बीछुरे ।

अब जिउ उठै तरग मुहम्मद कहा न जाइ किछु ।

प्रेम की यह तरग ही प्रेमसाधना है और इसे जायसी ने सिर हथेली पर रखने वाले का विषय माना है—

आपुहि खोइ ओहि जो पावा । सो बोरी मनु जाइ जमावा ।

इस प्रकार जायसी ने न तो योगियों की कामसाधना को महत्त्व दिया है और न ही इस्लाम के बाह्याचार को। उन्होंने तो एकमात्र प्रेमतत्त्व को गौरव दिया है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि जायसी की साधना मूलतः सूफी साधना है। सूफी सिद्धान्तों की ही रसात्मक अभिव्यक्ति जायसी का काव्य है। जायसी मुसलमान होने के कारण इस्लाम की मान्यताओं से भी प्रभावित है, साथ ही अपने युग के योगियों से भी विशेष प्रभावित हैं। भारतीय हिन्दुओं के सम्पर्क में आने के कारण उन पर वेदान्त तथा बौद्धमत का भी कुछ कच्चा-पक्का प्रभाव दिखाई देता है परन्तु इसका न तो यह अर्थ है कि जायसी की साधना-पद्धति भानमती का पिटारा है, न ही समन्वयात्मकता की चेष्टा को लिए हुए है और न ही सभी साधनाओं के उपयोगी तत्त्वों को ग्रहण किए हुए है। मूलतः जायसी की साधना सूफी साधना-पद्धति है। अन्य साधना-पद्धतियों के जो-जो तत्त्व उसके अनुरूप हैं तथा मान्य हैं, उन्हीं का ही केवल ग्रहण हुआ है। इसे दूसरे शब्दों में इस प्रकार कह सकते हैं कि जायसी ने मात्र

सूफी साधना को वाणी दी है। सूफी-साधना के तथा अन्य साधनाओं के कतिपय तत्त्वों में पर्याप्त अंशों में समानता है, अतः उनके द्वारा अन्य साधनाओं को वाणी देने का सन्देह होता है, अन्यथा उन्होंने जहाँ भी सूफी-साधना-पद्धति की उपेक्षा कर अन्य किसी साधना-पद्धति के तत्त्व का ग्रहण किया है, वहाँ कुछ घपला-सा भी हो गया है। उदाहरणार्थ कवि ने इस्लाम के शैतान, वेदान्त की माया और योग-मार्गियों, सूफियों के दुनिया-धन्धा को एक साथ लेकर कथानक को उलझा-सा दिया है। इस प्रकार के प्रयत्न को छोड़कर अन्यत्र सूफी-प्रभाव और स्वच्छ स्पष्ट है। स्थान-स्थान पर योगमत के चित्रण व पाठक के मन में कवि पर उसके प्रभाव की उत्कटता को ज्ञापित अवश्य करते हैं परन्तु यह सब पूर्वपक्ष के रूप में है। जिस प्रकार कृष्णभक्त कवियों ने 'भ्रमरगीत' प्रसंग द्वारा निर्गुण पर सगुण की प्रतिष्ठा की है, उसी प्रकार का ही यह प्रयास समझना चाहिए।

समग्रतः जायसी सच्चे बाशरा सूफी थे। सूफीमत इस्लाम मत का ही विकसित रूप है। इस प्रकार जायसी ने मूलभाव से तो सूफी साधना को अपनाया है और इस साधना से मेल खाते हुए अन्य साधनाओं के कतिपय तत्त्वों का भी वर्णन हुआ है। यों वेदान्त, बौद्ध, योगसिद्धि तथा इस्लाम के प्रभाव को नकारा तो नहीं जा सकता परन्तु उनसे जायसी की मूल साधना में विशेष अन्तर नहीं आया। उन्होंने सूफी मान्यतानुसार ही सृष्टि को परमसत्ता का दर्पण, परमसत्ता को दिव्य सौन्दर्य की प्रतिमूर्ति, सासारिकता में लिप्त साधक को गुरु द्वारा ज्ञान-प्राप्ति, गुरु द्वारा मार्ग-प्रदर्शन एवं प्रेरणा, सच्चे प्रेम की पीर द्वारा अनेक कष्टों को सहने के उपरान्त लक्ष्य-सिद्धि अर्थात् जीव-ब्रह्म का पानी, शराब के समान मिलन आदि का वर्णन किया है। पद्मावत की कथा में अन्य साधनाओं के तत्त्वों के निर्वाह में कवि के प्रयत्न की सफलता अद्यावधि विवादास्पद है। निष्कर्षतः जायसी की साधना एक सच्चे सूफी की आदर्श साधना है।

जायसी का पद्मावत तथा अन्य कृतियां

पद्मावत की संक्षिप्त कथा

पद्मावत जायसी की एक महत्त्वपूर्ण काव्य-रचना है जिसमें कवि ने अपनी काव्य-प्रतिभा को जीवंत रूप प्रदान किया है। सम्पूर्ण पद्मावत, ५७ खण्डों में विभक्त है। इस में कवि ने मसनवी शैली के अनुसार सर्वप्रथम स्रष्टा की स्तुति की है और तत्पश्चात् पैगम्बर मुहम्मद और उसके चार खलीफाओं की कार्यक्षमता का वर्णन कर तात्कालिक शासक सम्राट शेरशाह के रूप, गुण, यश का बखान कर अपनी गुरु-परम्परा का उल्लेख किया है और उसके बाद अपने परिचय के साथ साथ ग्रन्थ-रचना का स्थान, समय आदि दे कर पद्मावत की संक्षिप्त कथा दी है।

सिंहलद्वीप खंड में कवि ने सिंहलद्वीप के वैभव और वहां की पद्मिनी स्त्रियों का चित्रण कर वहां के राजा गन्धर्व सेन के वैभव का मर्मस्पर्शी चित्रण किया है।

जन्मखण्ड के अन्तर्गत गन्धर्व सेन की पुत्री पद्मिनी के जन्म, शैशव, बाल्य एवं किशोरावस्था का चित्रण कर कवि ने बताया कि उसके पास एक विद्वान तोता था जो अन्ततः उस के लिए वर खोजने निकलता है। मानसरोवर-खण्ड में मानसरोवर में पद्मावती और उस की सखियों की जलक्रीड़ा का चित्रण किया गया है जो कवित्व की दृष्टि से अत्यन्त ही मनोहारी है। इधर हीरामन तोता जो पद्मावती के लिए वर खोजने जंगल में निकला था वह बहेलिये के फंदे में आता है और एक ब्राह्मण व्यापारी द्वारा खरीदा हुआ वह चित्तौड़ के राज्य में जा पहुंचता है।

चित्तौड़ में चित्रसेन राजा के घर जन्मे रत्नसेन को ज्योतिषियों ने एक ऐश्वर्यशाली राजा होने की भविष्यवाणी की थी जो पिता के बाद राज्यासीन हुआ और इसी के दरबार में अन्ततः हीरामन पहुंच गया, जहां एक बार रत्नसेन की पत्नी नागमती के आगे पद्मावती की प्रशंसा करने पर उस के लिए वध की आज्ञा मिली, पर दासी उस का वध न कर अन्ततः उसे बचा लेती है। राजा से हीरामन की भेंट होने पर कवि ने बताया कि हीरामन ने पद्मावती के रूप-सौन्दर्य की चर्चा रत्नसेन के सामने जब की तो राजा अचेत हो गया। होश में आने पर राजा जोगी बनकर सिंहलद्वीप की ओर चल पड़ता है जहाँ मार्ग की अनेक बाधाएं

पार कर वह हीरामन के निर्देश से महादेव की मढी पर पद्मावती से मिलन की प्रतीक्षा करता है।

वसंत पंचमी के पर्व पर पद्मावती सखियों के साथ देवपूजन को मन्दिर पहुँचती है। उसे देखकर राजा जो अब जोगी बना हुआ है सुधबुध खो बैठता है तब तक पद्मावती पूजा कर वापस चली जाती है। उस के वियोग में राजा जल मरने को प्रस्तुत होता है जिसे पार्वती-महेश बचा लेते हैं और उसे सिंहलगढ पर जाने का मार्ग बताकर उसकी सहायता करते हैं।

सिंहलगढीप पर रत्नसेन की चढ़ाई का समाचार पाकर गन्धर्व सेन ने उसे पराजित कर वध का आदेश दे दिया जिसे वह एक स्वप्न-दर्शन के बाद वापस ले कर अपनी पुत्री का विवाह करने को प्रस्तुत हो जाता है। यहाँ विवाह उपरान्त षड्भुज-वर्णन के माध्यम से कवि ने दोनों के सयोग-शृंगार का चित्रण भी किया है।

इधर रत्नसेन के विरह में संतप्त नागमती पक्षियों के माध्यम से अपनी विरह-वेदना का सदेश रत्नसेन को भेजती है जिसे प्राप्त कर रत्नसेन पद्मावती को ले कर अपने राज्य की ओर चल पड़ता है। मार्ग में अनेक बाधाएँ भेल कर जब वह राज्य में लौटता है तो एक दिन उसका राघव चेतन—दरबारी ज्योतिषी से झगडा हो गया। राघव चेतन क्रोध में दरबार छोड़ दिल्ली के शासक अलाउद्दीन के पास पहुँच उसे पद्मावती के रूप-सौन्दर्य का वर्णन कर आक्रमण के लिए तैयार करता है। पद्मावती के रूप-सौन्दर्य की चर्चा से मुग़ल अलाउद्दीन चित्तौड़ पर आक्रमण कर जब सफलता प्राप्त नहीं कर सकता तो वह राजा से संधि करता है।

संधि के भोज के समय दर्पण में पद्मावती के रूप को देख वह छल से राजा को पकड़वा कर दिल्ली ले जाता है जिसे छुड़ाने के लिए रत्नसेन के सेनापति गोरा-बादल कपट से कहार बन कर राजा को छुड़ा कर वापस ले आते हैं। इधर एक अन्य शासक जो मूलतः पद्मावती पर आसक्त था रत्नसेन के साथ युद्ध करता है जहाँ रत्नसेन की मृत्यु हो जाती है। रत्नसेन की मृत्यु का समाचार पाते ही दिल्ली का बादशाह गढ को घेरने के लिए पुनः आ गया पर सभी राजपूत प्राणपण से गढ को बचाने का प्रयास करते हैं जहाँ अन्त में वे पराजित होते हैं। गढ में प्रविष्ट बादशाह देखता है कि उस के आने से पूर्व पद्मावती और नागमती सती हो चुकी है। वही पड़ी राख को हाथ में ले कर वह भी संसार की असारता का बखान करते हुए लौट जाता है।

५७ खण्डों में विभक्त इस विशाल महाकाव्य की कथा का अवसान अत्यन्त ही विषादमयी स्थिति में हुआ जहाँ नायक-नायिका एवं अन्य सहायक वीर अपने भौतिक शरीर को छोड़ जाते हैं। रह जाती है केवल उनकी चर्चा। इसी ने इस अन्तिम दृश्य को इन शब्दों में वर्णित किया है—

जोहर भइ सब इस्तिरी पुरख भए संग्राम।

पातसाहि गढ चूरा चित उर भा इसलाम।

पद्मावत की कथा के स्रोत

भारतीय वाङ्मय में कथा-साहित्य की एक सुदीर्घ एवं अविच्छिन्न परम्परा रही है। परम्परागत रूप से प्रचलित कथाओं को ही साहित्यकारों ने अपनी अमर कृतियों में परिष्कृत और परिमार्जित रूप से समादृत किया है। कथा साहित्य की दृष्टि से प्रसिद्ध गुणादय की 'वृहत्कथा' को विद्वानों ने 'कथा कोश' के रूप में सम्मानित किया है जो मूलतः पैशाची भाषा में लिखी गयी थी। यद्यपि अब यह रचना अपने मूल रूप में अप्राप्य है तो भी इसकी अधिकांश कथाएं 'वृहत्कथा-मंजरी' और 'कथा-सारत्सागर' के रूप में संस्कृत भाषा में रूपान्तरित हो कर सुरक्षित रह पायी हैं। इन उपरोक्त रचनाओं में प्राप्य कथाओं का भी एक लम्बा इतिहास है। एक ओर तो ये कथाएँ जनकंठ द्वारा दर पीढ़ी पीढ़ी चलती हुई एक युग से दूसरे युग में मौखिक परम्परा से प्रचलित रही हैं और दूसरी ओर संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश काव्यों में कथा काव्यों के रूप में चल कर हिन्दी साहित्य के प्रेमाख्यान काव्यों में लोक और साहित्य के समन्वित रूप में जीवन्त हो उठी है।

जहाँ तुलसी, सूर प्रभृति महाकवियों की पौराणिक आख्यान-परम्परा पर आधारित रचनाएं विद्वानों और सांस्कृतिक धरातल से सम्बद्ध साहित्य-प्रेमियों एवं भक्तों के कंठों का हार बनी, वहाँ लोक-जीवन एवं चरित-काव्यों की परम्परा पर रचित प्रेमाख्यानो से सम्बद्ध रचनाएं ग्रामीण अंचलो एवं कस्बों की चौपालों पर समादृत होती रही। इन कथाओं में वर्णित निश्छल प्रेम और कुतुहलपूर्ण घटनाओं ने जनसाधारण को अपनी ओर अधिक आकर्षित किया। लोक-जीवन में प्रचलित जीवन की सहज अभिव्यक्ति के कारण तथा विधि-निषेधों से रहित निश्छल भावाभिव्यञ्जना के कारण इन कथाओं में लोगों को अधिक रस मिला। इस प्रकार इन की लोकप्रियता निरंतर बढ़ती गयी।

हिन्दी के प्रेमाख्यानपरक काव्य के कथानक के मूल स्रोतों के सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने हिन्दी साहित्य के इतिहास में अपने मतव्य को अभिव्यक्त करते हुए कहा कि "हमारा अनुमान है कि सूफी कवियों ने जो कहानियाँ ली हैं, वे सब हिन्दुओं के घरों में बहुत दिनों से चली आती हुई कहानियाँ हैं, जिनमें आवश्यकतानुसार उन्होंने बहुत कुछ हेर-फेर किया है। कहानियों का मार्मिक आधार हिन्दू है। मनुष्यों के साथ पशु-पक्षी और पेड़-पौधों को भी सहानुभूति-सूत्र में बद्ध दिखा कर एक अखंड जीवन-समष्टि का आभास देना हिन्दू प्रेम-कहानियों का वैशिष्ट्य है। मनुष्य के घोर दुःख पर वन के वृक्ष भी रोते हैं, पशु-पक्षी भी संदेसे पहुँचाते हैं। यह बात इन कहानियों में भी मिलती है।"^१

निस्संदेह प्रेमाख्यानो में वर्णित कथाएँ हिन्दू जीवन-परम्परा से सम्बद्ध हैं और इनमें हिन्दू जीवन-पद्धति जो प्रकारान्तर से भारतीय जीवन-पद्धति कही जा सकती

है, को ही अपने सहज रूप में अभिव्यक्ति दी है। इन सूफी कवियों ने लोक-प्रचलित कथानकों को ले कर जनमानस तक पहुँचने का सफल प्रयास किया है। इस सम्बन्ध में डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने 'हिन्दी साहित्य के आदि काल' में विवेचन करते हुए कहा है कि ये सूफी प्रेमकाव्य 'वृहत्कथा' से चली आई प्रेमकथाओं की परम्परा में ही आते हैं। इन कथाओं का स्रोत लौकिक है और ये सभी कथाएँ लोक-जीवन की परम्परा से ही गृहीत हैं।

पद्मावत और इस परम्परा पर रचित रचनाओं में कतिपय ऐतिहासिक पात्रों के नाम देख कर विद्वानों ने ऐतिहासिक दृष्टि से इन रचनाओं की प्रामाणिकता पर प्रश्नचिह्न लगाये हैं पर सत्य तो यह कि इन रचनाओं में ऐतिहासिक व्यक्तियों के नामों के कारण इन्हें इतिहास से सम्बद्ध करना ही एक भूल है, क्योंकि इन कथाओं में इतिहास की या ऐतिहासिक घटनाओं की पुट मात्र ही दी गयी है न कि इन्हें इतिहास-सम्मत बनाने का प्रयास। इस सम्बन्ध में प्रो० शिवसहाय पाठक के विचार इस कथ्य को स्पष्ट करने में अधिक सहायक होते हैं जो इस प्रकार हैं, "जायसी ने अपनी कहानी को लोकाकर्षक बनाने के लिए इतिहास की छौक दे दी है। किन्तु यह छौक केवल छौक ही है, उसके मूल में ऐतिहासिकता ढूँढना ठीक नहीं है। क्योंकि इन कथाओं में एकाध नाम ही इतिहास-सम्मत है, अन्यथा सर्वत्र निजंघरी कथाओं के सदृश कल्पना तथ्य का योग रहता है।"

इस कथन से स्पष्ट है कि ये रचनाएँ इतिहास से सम्बद्ध नहीं कही जा सकती। इन्हें तो निजंघरी कथाओं के सदर्म में ही पढ़ कर कथा का रस लेना चाहिए।

लोक जीवन में पद्मावत की कथा

अनिच्छ सुन्दरी पद्मावती के जीवन से सम्बद्ध विविध आख्यान उत्तर भारत के लोक जीवन में अपने विविध रूपों में प्रचलित हैं। इस अनिच्छ सुन्दरी को प्राप्त करने के लिए राजकुमार या किसी राजा को सात समुद्र पार जाना पड़ा। इस तक पहुँचने के लिए उसने अनेकानेक विपत्तियाँ भेली और इस से विवाह कर लौटने के बाद भी उसे चैन न मिला। उस के रूपलावण्य पर आसक्त किसी अन्य राजकुमार या राजा ने जब पद्मावती से प्रेम निवेदन किया तो कही तो शील बचाने के लिए वह अग्नि की ज्वाला में भस्म हो गयी और कभी उस के लिए राजा को संग्राम में खेत रहना पड़ा, आदि आदि। पद्मावती सुआ, राजा या राजकुमार के नामों को लेकर अनेकविध प्रेम-कथाएँ लोकगीतों, लोक-कथाओं के रूप में ग्रामों और कस्बों की चौपालों में न जाने कब से दन्तकथाओं के रूप में चली आ रही हैं।

पद्मावती साहित्य में

लोक जीवन के समान साहित्यिक कृतियों में भी पद्मिनी या पद्मावती के नाम से एक रूपराशि नायिका के लिए नायक हजारों वर्षों से जोखम उठाता रहा है। यहाँ

भी एक राजकुमारी अपने पाले हुए पक्षी—सुआ, हंस आदि, को अपनी मदनव्यथा बताती है, जिसे सुन कर वह सूदूर देश में रहने वाले राजा या राजकुमार के पास राजकुमारी की कामव्यथा निवेदन कर उसे राजकुमारी के लिए आकर्षित करता है। राजा या राजकुमार किसी मन्दिर या उत्सव में राजकुमारी से मिल कर विवाह करता है। इस रूप में एवं साधारण परिवर्तन-परिवर्द्धन के साथ यह कथा भारतीय वाङ्मय की प्रमुख कृतियों में स्थान पाती रही है। पृथ्वीराज रासो का 'पद्मावती समय' पाठक राजा बल्लभ की पद्मावती कथा (जो संस्कृत में लिखी गई) और कथा सरित्सागर की उदयन और पद्मावती कथा में वर्णित पद्मावती का आख्यान पद्मावती के प्रेम की धुरी पर ही आधारित है। इन के अतिरिक्त राजस्थान की प्रसिद्ध कहानी 'ढोला मारू रा दूहा', ब्रज में प्रसिद्ध कथा 'सुपने को देसु और गोरा बादल' की कथा में वर्णित आख्यान भी पद्मावती के आख्यान से थोड़ा बहुत मेल खाता ही है।

उपरोक्त निर्दिष्ट लोक-साहित्य और साहित्यिक रचनाओं में वर्णित पद्मावती रूप और लावण्य की दृष्टि से अद्वितीय है। यह पद्मावती वस्तुतः कामसूत्र और उस की परम्परा पर लिखित कामशास्त्रीय ग्रन्थों में वर्णित पद्मिनी नायिका ही है जिसे कामशास्त्रियों ने सर्वोत्कृष्ट नारी के रूप में मान्यता प्रदान की है। शारीरिक गठन, अर्निच-सौन्दर्य एवं लावण्यता के कारण ही इसे सभी नारियों में श्रेष्ठ माना गया था। उसी रूपराशि, रूपयौवन सम्पन्ना नायिका को ही लोक-कवियों और साहित्यिक रचनाओं में पद्मावती के रूप में प्रस्तुत किया गया है।

इस अनुशीलन से स्पष्ट है कि पद्मावत के रचयिता जायसी ने लोकजीवन में एवं साहित्यिक कृतियों में प्रचलित पद्मावती की प्रेम-कथा को कतिपय ऐतिहासिक पात्रों—रत्नसेन वा रत्नसिंह, अलाउद्दीन, गोरा बादल के नामों तथा चित्तौड़, दिल्ली आदि ऐतिहासिक स्थानों की पुट दे कर अपनी उत्कृष्ट काव्य-कुशलता का परिचय दिया है।

कथानक-रूढियाँ

पद्मावत की इस लोकजीवन और साहित्यानुमोदित कथा को अधिकाधिक प्रभविष्णु एवं मनोहारी रूप प्रदान करने के लिए जायसी ने तात्कालिक लोकजीवन से परिचित कथानक-रूढियों का प्रयोग भी प्रचुरता से किया है। इस कृति के सौन्दर्य-वर्धन के लिए तात्कालिक लोकजीवन और साहित्य में प्रचलित जिन कथानक-रूढियों का प्रयोग किया है, उन में से कतिपय रूढियाँ इस प्रकार हैं—

१. मन्दिर में नायक-नायिका का मिलन। दैवी शक्ति द्वारा वरदान।
२. सागर-यात्रा में आपदाएँ और अन्ततः उन का निवारण किसी अद्भुत पात्र द्वारा।
३. प्रेयसी को प्राप्त करने के लिए प्रिय का योगी या अवधूत बन जाना।

४. दैवी पात्रों द्वारा नायक के प्रेम की परीक्षा एवं प्रिया से मिलन का मार्ग निर्दिष्ट करना ।
५. अप्रत्याशित घटनाओं से वियोग और संयोग ।
६. नायिकाओं का सात समुद्र पार—सिंहलद्वीप, कजरी वन एवं त्रिया देश में निवास ।
७. लौकिक प्रेम-कथा में अलौकिक एवं आध्यात्मिक प्रेम के संकेत आदि आदि ।

जायसी ने इस प्रकार की कथानक-रूढ़ियाँ जो कि तात्कालिक लोक और साहित्य में प्रचलित थी, को पद्मावत की प्रेम-कथा में अनुस्यूत कर इसे एक सशक्त, साहित्यिक प्रेमसाधन का रूप प्रदान किया ।

अन्त में यह कहा जा सकता है कि पद्मावत का कथानक भारतीय लोक-जीवन और साहित्यिक रचनाओं से ही लिया गया है यह कवि-कल्पित नहीं है ।

पद्मावत का महाकाव्यत्व

महाकवि जायसी विरचित पद्मावत अपने समय की एक श्रेष्ठ कृति है । ठेठ अवधि भाषा में लिखित यह कृति महाकाव्य के लिए निर्दिष्ट सभी प्रकार की विशेषताओं को पूरा करती है । इस कृति के महाकाव्यत्व पर विचार करने से पूर्व आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट महाकाव्य की विशेषताओं की चर्चा यहाँ अप्रासंगिक न होगी ।

साहित्यदर्पणकार आचार्य विश्वनाथ ने महाकाव्य के विविध अंगों का विशद विवेचन करते हुए इस के लिए अपेक्षित जिन लक्षणों की तालिका दी है, वह इस प्रकार है—

महाकाव्य का कथानक ऐतिहासिक, ख्यात अथवा जनप्रसिद्ध होना चाहिए । इस के कथानक पाँच नाट्य-संघियों—बीज, बिन्दु पताका, प्रकरी और कार्य का समावेश भी होना चाहिए । कथावस्तु सर्गों में विभक्त हो और सर्ग न तो बहुत छोटे हो और न ही बहुत बड़े, सर्गों की संख्या भी आठ से अधिक न हो । सर्गों में वर्णित कथा में तारतम्य बने रहना चाहिए ।

महाकाव्य का नायक देवता या सद्दश का क्षत्रिय राजा होना चाहिए । नायक अनेक राजा भी हो सकते हैं । शृंगार, वीर और शान्त रस में से किसी एक रस को अंगी रस के रूप में रखना चाहिए । अन्य रस गौण रूप से रखे जा सकते हैं । इसका लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष में से किसी एक पुरुषार्थ को रखना चाहिए ।

इन उपरोक्त विशेषताओं के अतिरिक्त कतिपय अन्य विशेषताएँ भी इस में रहनी चाहिए—जैसे आरम्भ में आशीर्वाद, नमस्कार अथवा वस्तु-निर्देशक विशिष्ट-कथन, सज्जनों की प्रशंसा और दुष्टों की निन्दा । पूरे सर्ग में एक ही छन्द

और सर्गान्त में छन्द-परिवर्तन, एकाध सर्ग में छन्दों की विविधता भी दिखाई जा सकती है। वर्ण्य-विषय के अनुसार ही सर्ग का नामकरण। काव्य का नाम नायक, नायिका या कवि के नाम पर होना चाहिए। प्रकृति-वर्णन एवं ससार-चित्रण के रूप में संध्या, सूर्य, चन्द्र, दिन, रात, प्रभात, मध्याह्न, नदी, वन पर्वत, ऋतु तथा वियोग-संभोग, मुनि, स्वर्ग, नगर, यज्ञ, यात्रा, विवाह, युद्ध, अम्युदय आदि का वर्णन भी रहना चाहिए।^१

आचार्य दण्डी ने भी महाकाव्य के लिए जो बातें दी हैं वे प्रायः विश्वनाथ से मिलती हैं। केवल अन्तर इतना है कि दण्डी संस्कृत के काव्यों को सर्गबद्ध, प्राकृत के महाकाव्यों को स्कन्धबद्ध और अपभ्रंश के काव्यों का औसर बद्ध होना स्वीकार करते हैं।^२

पाश्चात्य दृष्टि

भारतीय आचार्यों के समान पाश्चात्य आलोचकों ने भी मुख्यतः महाकाव्य में प्राचीन घटनाओं के आधार को स्वीकृति प्रदान की है। पश्चिम में प्रचलित सर्वस्वीकृत मान्यताओं के आधार पर कुछ प्रमुख मान्यताएँ इस प्रकार हैं—

१. महाकाव्य का आकार विस्तृत और शैली प्रकथन-प्रधान होनी चाहिए।
२. नायक युद्धप्रिय एवं अन्य पात्र शौर्य-प्रधान हो।
३. जातीय भावों की प्रधानता रहनी चाहिए।
४. पात्रों की गतिविधि दैवी पात्रों द्वारा संचालित हो।

१. सर्गबन्धो महाकाव्य तत्रैको नायकः सुरः।

सङ्ग्रहो क्षत्रियो वाऽपि धीरोदात्तः गुणान्वितः॥

एकवंश भवः भूपा, कुलजा बहवोऽपि वा।

शृंगार वीर शान्तानामेकोऽङ्गी रस इष्यते॥ आदि आदि

साहित्यदर्पण, श्लोक ६१३-२२

२. सर्गबन्धो महाकाव्यमुच्यते तस्य लक्षणम्।

आशीर्नमस्क्रिया वस्तु निर्देशो वापि तन्मुखम्॥

इतिहास कथोद्भूतमिरद्धा सदाश्रयम्।

चतुर्वर्गं फलायतं चतुरोदात्त नायकम्॥

नगरार्णव शालतु चन्द्रार्कोदय वर्णनैः।

उद्यानि सलिलक्रीडा मधुपान रतोत्सवैः॥

काव्यादर्श, श्लोक १४-१६

३. संस्कृत सर्ग बन्धादि प्राकृतं स्कन्धकादिवत्।

ओसरारिरपभ्रंशो नाटकादित मिश्रकम्॥

काव्यादर्श, श्लोक-३७

- ५ विषय परम्परागत और लोकप्रिय होना चाहिए ।
- ६ सम्पूर्ण कथा नायक से संबद्ध हो ।
- ७ शैली में उदात्त तत्त्व की प्रधानता होनी चाहिए ।
- ८ इस में एक ही छन्द का प्रयोग करना चाहिए ।

महाकाव्य-सम्बन्धी भारतीय और पाश्चात्य विशेषताओं के अध्ययन से स्पष्ट है कि दोनों दृष्टिकोणों में मौलिक अन्तर नहीं है केवल अन्तर इतना है कि भारतीय दृष्टि जातीय भावों के सघर्ष, यात्रा, ऋतु-वर्णन आदि पर बल देती है तो पाश्चात्य मत से जातीय भावों को प्रधानता देने पर ही अधिक बल दिया गया है । अन्य बातों में थोड़े बहुत अन्तर के साथ प्रायः मतभेद नहीं है ।

महाकाव्यो-सम्बन्धी लक्षणों के अध्ययन के अनन्तर जब पद्मावत को इस कसौटी पर कसते हैं तो हम इस निर्णय पर पहुँचते हैं कि आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट लक्षणों में से अधिकांश लक्षण पद्मावत पर चरितार्थ होते हैं । उदाहरणार्थ—पद्मावत का कथानक ख्यात श्रेणी का है अर्थात् इसका कथानक लोक-प्रचलित और अर्द्ध ऐतिहासिक है ।^१ इस में जायसी ने स्वयं बहुत बड़ा परिवर्तन नहीं किया । डॉ० कमलकुल श्रेष्ठ के अनुसार “जायसी से पहले रत्नसेन पद्मावती की कहानी को १४६७ विक्रमी में पाठक राजवल्लभ ने संस्कृत में लिखा था । रत्नसेन का व्यक्तित्व जायसी की कल्पना नहीं है ।”^२

पद्मावत में पाँच नाटकीय सधियों का निर्वाह भी किया गया है और इसके खण्ड सर्ग का ही रूपान्तर है । कुछ सर्ग छोटे-बड़े अवश्य हैं पर इन से कथा के प्रवाह को कोई क्षति नहीं पहुँचती । खण्डों की संख्या अधिक अवश्य है पर इस से काव्य के आकार में अनावश्यक वृद्धि नहीं हो पाती । नागमति वियोग खण्ड में लगता है कि कथा का क्रम विच्छिन्न हो रहा है, पर यदि कवि इस स्थल पर अपने को केन्द्रित न करता तो पद्मावत इस प्रकार के रमणीक और मार्मिक प्रसंग से वंचित हो कर मर्मस्पर्शी प्रभाव को खो बैठता । सत्य तो यह है कि ‘नागमती वियोग खण्ड’ इस का अत्यन्त ही मार्मिक स्थल है, इस स्थल में कवि ने नागमती की घनीभूत पीड़ा को अभिव्यक्ति देने में अपनी लेखनी का जो चमत्कार दिखाया है उसके कारण यह रचना प्रेम की पीर के मर्मज्ञों में युगों तक समादृत होती रहेगी ।

पद्मावत का नायक धीरोदात्त नायक है जो क्षत्रिय वंश से संबद्ध है ।^३ इस

१. मलिक मुहम्मद जायसी—डा० कमलकुल श्रेष्ठ, पृ० १३७

२. वही, पृ० १३८

३. जम्बु द्वीप चित उर देसा । चित्रसेन बड तहा नरेशा ।
रत्नसेन यह ताकर बेटा । कुल चौहान जाइ नहि मेटा ॥

काव्य का मुख्य रस शृंगार है। वीर, करुण, रौद्र, शान्त आदि रसों का निर्वाह भी स्थान और प्रसंग के अनुकूल किया गया है। पुरुषार्थ चतुष्टय की दृष्टि से देखें तो इस काव्य का मूल लक्ष्य 'काम' है। यहाँ परम्परागत रूप से प्रचलित प्रेम-कथा-वर्णन करना लेखक का मूल उद्देश्य है, इस उद्देश्य के निर्वाह करने में उसे पूर्णतः सफलता प्राप्त हुई है।

जहाँ तक महाकाव्य में पाई जाने वाली अन्य गौण विशेषताओं की बात है, यहाँ ईश्वर, गुरु, सामयिक शासक की स्तुति ही मगलाचरण है—

“सुमिरौ एक आदि करतारू । जेहि जिउ दीन कीन ससारू”

सारे काव्य में चौपाई और दोहा का प्रयोग किया गया है। रचना का नाम नायिका के नाम पर है। युद्ध, शिकार, समुद्र, जन्म, विवाह आदि के साथ-साथ प्रभात, साय, वन, तडाग और उद्यानों का वर्णन भी यथास्थान मिलता है।

दोष दर्शन

पद्मावत काव्य में महाकाव्य के अधिकांश गुणों के रहते हुए भी यह स्वीकार करना होगा कि इसमें कतिपय दोष भी हैं जिन्हें एक प्रबुद्ध आलोचक और पाठक इंगित किये बिना नहीं रह सकता। इस महाकाव्य की आधिकारिक कथा के अन्तर्गत स्त्रीभेद-खण्ड और बादशाह भोज-खण्ड नितान्त अनावश्यक लगते हैं। स्त्रीभेद-खण्ड के अन्तर्गत कवि ने कामशास्त्रों में वर्णित चार प्रकार की स्त्रियों—हस्तिनी, शंखिनी और चित्राणी तथा पद्मिनी का जो वर्णन किया है, वह सर्वथा नीरस और अमनोवैज्ञानिक है। यदि यह वर्णन कामशास्त्रों में प्रतिपादित परम्परा पर भी होता तो सम्भव है कुछ सहृदयों का मनस्तोष कर पाता पर यह वर्णन तो मनमाने ढंग का एव अव्यावहारिक ढंग का है। इस प्रसंग के न रहने से कथा-प्रवाह को कोई क्षति भी न पहुँचती पर लेखक के सम्मुख जब पद्मिनी का नाम आता है तो वह उसकी विशेषताएँ दिखाने का लोभ सवरण नहीं कर पाता। इसी प्रकार भोज के अवसर पर परोसे जाने वाले पदार्थों के परिगणन में भी काव्य के पाठकों को असुविधा होती जाती है। इस से भोजभट्ट भले ही क्षणिक खुशी हासिल कर ले पर सहृदय पाठक के लिए यह स्थल भी अनावश्यक-सा ही है।

इसी प्रकार 'नखशिख वर्णन खण्ड' और 'पद्मावती रूपचर्चा खण्ड' में रूप-वर्णन, उपमाओं, उत्प्रेक्षाओं और अंग-वर्णन आदि में पुनरावृत्ति आ जाने से सहृदय को असुविधा होना स्वभाविक है। रूप-वर्णन परम्परागत शैली का तो है ही पर दो बार होने से एक खण्ड अनावश्यक-सा लगता है। लेखक दूसरी बार अर्थात् रूपचर्चा वाले खण्ड को संक्षिप्त करके पुनरावृत्ति को बचा सकता था, पर पद्मावती के रूप के वर्णन का सदमन हो तो जायसी का आगे चल पाना संभव प्रतीत नहीं होता। सृष्टि के कण-कण में 'नूर' के दर्शन करने वाला भला 'सौन्दर्य' के वर्णन से पीछे कैसे रह सकता था।

निस्संदेह कवि का लोक-व्यवहार का ज्ञाता एवं सर्वदर्शी होना आवश्यक है पर वर्णन के प्रसंगो में लम्बी सूची चाहे फलों की हो या वृक्षों की, भोज्य-पदार्थों की हो या शस्त्रास्त्रों की, ये सूचियाँ वास्तव में सहृदय पाठक के धैर्य की परीक्षा लेने वाली होती हैं, श्रेष्ठ कवि प्रायः इस प्रकार के अनावश्यक विस्तार से बचने का ही प्रयास करते हैं। इन सूचियों को पढ़कर किसी सीमा तक तो कवि प्रशंसा का पात्र होता है पर अनावश्यक विस्तार के कारण जब पाठक ऊबने लगता है तो पाठक कवि की प्रशंसा करने में कंजूसी करने लगता है। कथानक की कतिपय असंगतियों के अतिरिक्त पद्मावती रत्नसेन मेट खण्ड के अन्तर्गत सुरत प्रसंग वर्णन भी अत्यन्त अश्लील कोटि का है। कवि सुरत प्रसंग छोड़ भी सकता था पर प्रथम मिलन की रात्रि के लम्बे वार्तालाप एवं वाक्चातुर्य तथा चुम्बन, परिभ्रमण के अनन्तर वह रतिरंजन को मोह सवरण न कर सका। वर्षों की प्रतीक्षा के पश्चात् मिल रहे दम्पती के सुरत को लेखक ने राम और रावण के संग्राम से उपमित किया है। इस संग्राम में सेज का सारा शृंगार ध्वस्त हो गया। राजा ने लका (कटि) पर आक्रमण कर उसे पूरी तरह लूट लिया। मांग अस्तव्यस्त हो गयी। केश खुल गए। द्वारों के टूटने से मोती बिखर गए। चौली फटकर तार-तार हो गयी अर्थात् पूर्णतः फट गयी। कर्णाभूषण भी टूट गए। जोरदार आलिंगन में अंगों पर लिप्त चदन छूट गया। पुष्पो का सम्पूर्ण शृंगार मसल दिया गया फलतः पद्मावती के समस्त शरीर में पुष्प रस की सुवास छा गयी।^{११}

“प्रिय की इस आतुरता को देख वह उससे विनय करती है कि प्रिय इस अमृत रस के पान में त्वरा मत दिखाओ। प्रिय जो मागोगे वही मिलेगा पर इस रस को एक साथ पीने की बजाय धीरे-धीरे चख कर ही पियो। प्रेम-सुरा के पीने का मजा तब है—

१. कहौ जूझि जस रावन रामा । सेज विधासि विरह संग्रामा ।

तीन्ह लक कंचन गढ टूटा । कीन्ह सिंगार अहा सब लूटा ।

औ जोवन मैमत विधंसा । बिचला विरह जीव लै नसा ।

लूटे अंग अंग सब भेसा । छूटी मंग भग भे कैसा ।

कचुकी चूर चूर भए ताने । टूटे हार मोति छहराने ।

बारी टाड सलोनी टूटी । बाहु कंगन कलाई फूटी ।

चदन अंग छूट तस मेटी । बेसरि टूटि तिलक गा मेटी ।

पुहुप सिंगार संवार जो जोवन नवल वसत ।

अरग जेऊं हियलाइकं मरगज कीन्ह कन्त ॥ जा० ग्र० सटीक, पृ० ३३४ -

तुलनार्थ देखिए संस्कृत का एक श्लोकार्ध जिसमें संभोग के बाद नायिका प्रिय से कहती है कि—

स्वामिन ! भगुरयालकं सतिलकं भाल विलासिन कुरु ।

प्राणेश ! ऋटित पयोधर तटे हारं पुनर्योजय ॥

जब पीने और पिलाने वाले को यह पता ही न चले कि कब कितनी पी है और कैसे पी है। द्राक्षारस (चूचक पान) तो एक ही बार पीना चाहिए दूसरे बार पीने से तो अचेत होने की स्थिति आ जाती है। अधरपान भी धीरे-धीरे कीजिए ताकि रसमयी स्थिति बनी रहे आदि आदि।^{११}

उपरोक्त वर्णन में अश्लीलता तो है ही पर सुरत प्रसंग को जो युद्ध का रूप दिया है उससे राक्षसी सभोग की गंध आती है। इस प्रकार के वर्णन रीतिकाल के कवियों ने भी किये हैं जिन्हें शब्दों की खिलवाड़ माना गया है। सुरत प्रसंग को युद्ध का रूप देने की अपेक्षा कवि इन्हीं बातों को व्यंग्य रूप में कहता तो उसमें काव्य-सौन्दर्य की हानि भी नहीं होती और कुछ सीमा तक यह वर्णन मर्यादित भी बना रहता। अस्तु, इतना तो स्पष्ट है कि इस प्रकार के प्रसंगों से काव्य में उत्कर्ष तो नहीं लाया जा सकता तो भी यह तो सत्य है कि इस प्रकार के दो-एक स्थलों के कारण इसे महाकाव्यत्व पर आच नहीं आती।

महाकवि जायसी के अमर काव्य पद्मावत को महाकाव्य की कसौटी पर कसने के बाद पाठक इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि उपरोक्त दोषों के रहते हुए भी यह कृति अपने आप में महान् है। लोक परम्परा में प्रचलित पद्मावती रत्नसेन के आख्यान में दिल्ली के सुलतान अलाउद्दीन के ऐतिहासिक आख्यान का 'मणिकाचन' संयोग कर लेखक ने प्रेम की पीर को जो मार्मिक अभिव्यक्ति दी है उसी के कारण ही यह कृति रसिकों के गले का 'कठहार' बन गयी है।

इस महाकाव्य में भारतीय और मसनवी शैलियों का समन्वय कर लेखक ने दोनों पद्धतियों में रचे जाने वाले काव्यों की विशेषताओं से इस कृति को विभूषित कर दिया है। इसमें कथानक की आधार-भूमि के रूप में जहाँ भारतीय काव्य-रूढ़ियों, पौराणिक आख्यानों, रामायण, महाभारत प्रभृति जातीय काव्यों में निर्दिष्ट उपाख्यानों का समावेश मिलता है वहाँ मसनवी शैली पर रचित रचनाओं में वर्णित काव्य रूढ़ि, कवि-परम्पराओं एवं प्रेम की पीर की अभिव्यजक विधाओं का निदर्शन भी स्थान स्थान पर किया गया है।

लौकिक प्रेम-कथा पर आधारित इस महाकाव्य की समासोक्ति शैली के कारण बीच-बीच में आध्यात्मिक संकेत भी मिलते हैं जो कि सूफी कवियों की साधना के सर्वथा अनुकूल हैं और जायसी की आध्यात्मिक एवं ईश्वरोन्मुख साधना का परिचय देते हैं।

१. 'बिनती करै पदुमावती बाला। सो धनि सुराही पिउ पियाला।

.....

पै पिउ वचन एक सुनु मोरा। चाखि पियहु मधु थोरह थोरा।

पेम सुरा सोई पै पिया। लखे न कोई कि काहु दिया।

चुवा दाख मधु सो एक बारा। दोसरि बार होइ विसंभारा।

.....

पान फूल रस रग करीजै। अधर अधर सो चाखन कीजै। जा०ग्रं० सटीक, पृ० ४२४

पद्मावत के अनुशीलन से स्पष्ट होता है कि—क्या पाश्चात्य और क्या भारतीय सभी के महाकाव्यों के लक्षण पद्मावत में मिल जाते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि फारसी मसनवी शैली का आभास ग्रहण करते हुए भी जायसी ने अपने प्रबन्ध काव्य में भारतीय सस्कृति, रीति रिवाज, धार्मिक परम्पराओं और भारतीय जन-कथाओं के विषय में अपनी अभिज्ञता का पूर्ण परिचय दिया है। शृंगार, वीर आदि रसों का वर्णन परम्परागत भारतीय काव्य पद्धति के अनुसार किया गया है। युद्ध-वर्णन, यात्रा-वर्णन तथा राजसी ठाठ-बाट के वर्णन में जायसी ने विशेष कुशलता प्राप्त की है। प्रकृति-वर्णन में कवि ने अज्ञात के प्रति जो सकेत किये हैं, वे अत्यधिक चित्ताकर्षक और उपयुक्त बन पड़े हैं। अलंकारों का भी समुचित प्रयोग किया गया है। सारांश यह है कि पद्मावत, प्रबन्धकाव्य का श्रेष्ठ उदाहरण है। पद्मावत हिन्दी के श्रेष्ठ महाकाव्यों में गिना जाता है।^१

डॉ० रामकुमार वर्मा ने पद्मावत महाकाव्य में भारतीय और मसनवी शैली का सुन्दर सामंजस्य दिखाते हुए इसे 'मसनवी शैली का प्रबन्ध काव्य' माना है।^२

डॉ० जयदेव ने भी पद्मावत के अनुशीलन के पश्चात् ऐसा अभिमत व्यक्त किया है। पद्मावत का पूर्ण अनुशीलन करने के उपरान्त हम सक्षेप में कह सकते हैं कि यह एक सरस प्रबन्ध काव्य है जिस में विभिन्न जीवन दशाओं के व्यापक और मनोहर चित्र उपस्थित किये गये हैं तथा जिसके कल्पित कथानक में ऐतिहासिकता का पुट दे कर कवि ने उसको अधिक हृदयग्राही बना दिया है। स्थान-स्थान पर मनोहर आध्यात्मिक सकेतों द्वारा इस कृति का मूल्य अधिक बढ़ जाता है। सांप्रदायिक मोह के कारण एकाध स्थल पर अश्लीलता की गंध अवश्य आ गयी है और लम्बी-लम्बी नामावलियाँ भी अवश्य अरुचिकर हो गयी हैं किन्तु यह इस युग की सामान्य प्रवृत्ति थी। अस्तु, कवि दोनों के लिए अवश्य क्षमा का पात्र है। वस्तुतः पद्मावत हिन्दी का सबसे पहला उत्कृष्ट प्रबन्ध काव्य है।^३

सत्य तो यह है कि पद्मावत जैसी उत्कृष्ट कृति में कवि ने युगधर्म का निर्वाह तो सफलतापूर्वक किया है पर यह कृति परवर्ती कृतियों के लिए भी प्रेरणास्रोत सिद्ध हुई है। इस कृति के प्रामाणिक पाठ और सस्करणों के सदर्म में विद्वानों ने निरन्तर इस के काव्यरूपों की उत्कृष्टता को स्वीकार किया है। सचमुच प्रेम की अमर पीर की अभिव्यंजना करने वाली यह महान् कृति रसिक समाज की अमर धाती है जिसके लिए रसिक पाठक महाकवि जायसी के ऋणी रहेंगे।

फारस की मसनवी और पद्मावत

हिन्दी के प्रसिद्ध आलोचक डॉ० रामकुमार वर्मा ने पद्मावत मसनवी शैली का

१. साहित्य विवेचन—सम्पादक सुमन तथा मलिक, पृ० ८०-८१

२. हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० २८६

३. सूफी महाकवि जायसी, पृ० १३०

काव्य कहा है। अन्य विद्वानों ने इस में भारतीय और फारसी मसनवी की काव्य-शैली के सामंजस्य की बात कही है। पद्मावत मसनवी शैली का प्रेमकाव्य है अथवा इस पर मसनवी शैली का प्रभाव पड़ा है। इस का विशद विवेचन करने से पूर्व मसनवी काव्य शैली के स्वरूप पर विचार करना तर्कसंगत प्रतीत होता है।

मसनवी फारस में लिखे गये प्रेमाख्यान काव्यों की एक शैली है जिसमें गजल, रुबाई और बेत नामक छन्दों का प्रयोग किया जाता है। कालान्तर में यह शैली इतनी लोकप्रिय हुई कि मसनवी को ही छन्द विशेष मान लिया गया। इस काव्य शैली में साधारणतः निम्नलिखित विशेषताएं रहती हैं—

- (१) इस का छन्द अपने-आप में पूर्ण होता है और इस अन्त्यानुप्रास की पुष्ट दी जाती है।
- (२) इसका विषय कथात्मक और शैली वर्णनात्मक होती है।
- (३) कथा के आरंभ में खुदा, पैगम्बर, मुहम्मद की स्तुति के अनन्तर गुरु-परम्परा, तात्कालिक शासक की प्रशंसा, अपनी रचना का उद्देश्य और अपने वंश का परिचय दिया जाता है।
- (४) सामी सस्कृति की इसमें प्रधानता रहती है। इस संस्कृति से सम्बद्ध पौराणिक आख्यानों के आधार पर प्रेमकथा विकसित होती है।

फारसी मसनवी शैली के प्रमुख प्रेमाख्यानों में फिरदौसी का शाहनामा, यूसफ जुलेखा, कवि निजामी रचित शीरी फरहाद और लैला मजनून अत्यधिक प्रसिद्ध प्रेमकाव्य हैं।

हिन्दी साहित्य के प्रेमाख्यान काव्यों पर फारसी की मसनवी शैली के काव्यों का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। "इन कवियों की फारसी भाषा, साहित्य एवं संस्कृति से न्यूनाधिक सम्बन्ध बना रहा जिससे इन का प्रभावित होना अस्वाभाविक नहीं माना जा सकता।

हिन्दी प्रेमाख्यान परम्परा के पहले महाकवि जायसी के पद्मावत के अनुशीलन से स्पष्ट पता चलता है कि उस पर फारसी मसनवी शैली की कविता का प्रभाव पड़ा है। पद्मावत के आरम्भ में ईश्वर स्तुति, पैगम्बर और मुहम्मद स्तुति के अनन्तर सामयिक शासक की श्लाघा की गयी है।

जहां तक छन्द का सम्बन्ध है कवि ने भारतीय परम्परा पर रचे गये चरित-काव्यों की शैली पर पद्मावत चौपाई और दोहा छन्द का प्रयोग इस क्षेत्र में भारतीय काव्य-शैली को ही महत्त्व प्रदान किया है। जैसे मसनवी ५ या ७ बन्दों के बाद एक बेत का प्रयोग किया जाता है। यहां सात अर्धालियों के बाद एक दोहा रखा गया है। समस्त काव्य में इसी छन्द-शैली का प्रयोग किया गया है।

पद्मावत में सामी संस्कृति का प्रभाव वर्णन की अतिशयता और कथावस्तु के कुतुहल के रूप में तथा कथा में प्रयुक्त ऊहात्मक उक्तियों के प्रयोग में तो दृष्टिगोचर

होता है पर इस प्रेमाख्यान की पृष्ठभूमि में भारतीय पौराणिक परम्पराओं और कथानक रूढ़ियों को ही आश्रय दिया गया है सामी संस्कृति को नहीं।

भारतीय प्रेमाख्यान काव्यों और मसनवी शैली के काव्यों में संयोगवश समानताएं अधिक हैं और विषमताएं कम जिससे लगता है कि पद्मावत मसनवी शैली से प्रभावित है।

दोनों काव्य-पद्धतियों में जो समानताएं दृष्टिगोचर होती हैं वे इस प्रकार हैं—

- (१) दो पद्धतियों में रचित काव्यों की मुख्य धुरी प्रेम है।
- (२) दोनों पद्धतियों के काव्यों में पछी पात्र रूप में आकर नायक-नायिका की सहायता करते हैं।
- (३) सुआ, पेरी, राक्षस, कबूतर तिर्यक् योनि के होते हुए भी मानवी पात्रों के समान आचरण करते हैं और प्रायः विद्वान, वाग्मी एवं गुस्थिया सुलभाने वाले होते हैं।
- (४) दोनों पद्धतियों के प्रेमाख्यानों में इतिहास की पुट दी जाती है पर तब भी इतिहास प्रेम से मुख्य नहीं हो पाता। पाठक सदा इन्हे परम परक कृतिया ही मानकर रस लेता रहता है जबकि विद्वान इतिहास के नाम शर मस्तिष्क का व्यायाम करके इन कृतियों की प्रामाणिकता के झमेले में समय गवाया करते हैं।
- (५) प्रेमाख्यानों में यत्र-तत्र नीति-सम्बन्धी बातें भी रहती हैं पर गौण रूप में। कथानक की चरम परिणति नायक-नायिका के मिलन में होती है।
- (६) इन के नायक सघर्षशील और नायिकाएं अद्भुत सुन्दरिया होती हैं।
- (७) दोनों में ईश्वर, खुदा, गुरु, सामयिक शासक की प्रशंसा आदि 'स्तुति-खण्ड' के रूप में रहती है।
- (८) अतिशयोक्ति, अत्युक्ति, दैवी घटनाएं, स्वप्न, दैवी चमत्कार, रूप-परिवर्तन आदि कथानक रूढ़ियां दोनों प्रकार की काव्य-पद्धतियों में प्रचुर मात्रा में पढ़ने को मिलती हैं।

इन उपरोक्त समानताओं के अतिरिक्त इन में कतिपय असमानताएं भी हैं जो देश, काल और भिन्न सांस्कृतिक दृष्टिकोणों के कारण स्वाभाविक हैं—

- (१) फारसी मसनवियों में नायक-नायिकाओं के बाह्य हाव-भावों एवं अतिरजित चित्रों को अंकित किया जाता है जबकि भारतीय प्रेमाख्यानों में जीवन के आन्तरिक पक्ष को उजागर करने पर भी पर्याप्त बल दिया जाता है।

- (२) फारसी मसनवियों में देश और संस्कृति की भिन्नता के कारण नैतिकता का स्वर इतना सुदृढ़ नहीं होता जितना कि भारतीय प्रेमाख्यानों में यह स्वर रहता है। उदाहरणार्थ भारतीय प्रेमाख्यानों में विवाह की मर्यादा अक्षुण्ण रखी जाती है जब कि फारसी मसनवियों में इस पक्ष पर इतना बल नहीं दिया गया। वहाँ विवाह किसी से प्रेम किसी और से जबकि पद्मावत की नायिका नागमति रत्नसेन के चले जाने पर भी अपने शील को बनाये रखती है। इस पद्मावती भी देवपाल और अलाउद्दीन की दूतियों को फटकारने में पीछे नहीं रहती।

इस अन्तर का मूल कारण दोनों देशों की जीवन-पद्धति, चरित्र-संबन्धी मर्यादा एवं जीवन-दर्शन का अन्तर है। तब भी इतना तो निश्चित है कि प्रेम दोनों काव्य शैलियों की मूल घुरी है। भारतीय प्रेमाख्यान काव्य मसनवी प्रभाव को ग्रहण कर के भी भारतीय सामाजिक सांस्कृतिक पृष्ठभूमि से सम्बन्ध-विच्छेद नहीं करते, क्योंकि यहाँ भी इन प्रेमकाव्यों के प्रचलन से पूर्व शृंगार की परम्परा पर लिखे जाने वाले काव्यों की एक सुदीर्घ परम्परा रही है जो संस्कृत, पाली और अपभ्रंश काव्यों से होती हुई इन कवियों को विरासत के रूप में मिली थी। भारत में कथानक रूढ़ियों और काव्य-रूढ़ियों की अपनी एक विशिष्ट परम्परा रही है जिस का उपयोग इन प्रेमाख्यान के कवियों ने उन्मुक्त रूप से किया है।

संक्षेप में यह कह सकते हैं कि पद्मावत पर मसनवी काव्य-शैली का बाह्य प्रभाव तो लक्षित होता है पर इसके अनुशीलन से हम इस निर्णय पर पहुँचते हैं कि कवि ने इस में हिन्दू परम्परा जो कि प्रकारान्तर से भारतीय परम्परा कहाती है, का ही उद्घाटन किया है। सारे ग्रन्थ में भारतीय संस्कृति की एक अक्षुण्ण धारा इस के भीतर प्रवहमान दिखाई देती है। कवि ने उसके उद्घाटन में अपनी लेखनी की समस्त शक्ति लगा दी है।

जन्म, विवाह, पर्व, प्रथाएँ, जीवन-दर्शन आदि के अंकन में भारतीय दृष्टि का ही उद्घाटन लेखक ने किया है जो तात्कालिक सामाजिक पृष्ठभूमि में कवि को अभीष्ट था।

पद्मावत समासोक्ति है या अन्योक्ति ?

महाकवि जायसी ने सूफी भावना और दर्शन का अनुसरण करते हुए पद्मावत में प्रेम की भावना को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया है। कवि ने यहाँ परमसत्ता की कल्पना भी प्रेम और सौन्दर्य के रूप में की है। रत्नसेन और पद्मावती के माध्यम से जिस प्रेम की अभिव्यञ्जना यहाँ की गयी है उसे लौकिक नायक-नायिका का प्रेम न कह कर जीवात्मा और परमात्मा के मध्य विकसित होने वाले अलौकिक प्रेम की सज्ञा भी दी जा सकती है। महाकवि ने पद्मावत के कथानक में अनेक स्थलों पर लौकिक प्रेम-भाव का चित्रण करते हुए अलौकिक प्रेम और सौन्दर्य से सम्बद्ध दिये हैं। जिन से

लगता है कि यह काम लौकिक प्रेम-भावनाओं से ओतप्रोत होते हुए आध्यात्मिक सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना के सूक्ष्म सूत्र अपने में समाहित किये हुए हैं।

इस प्रकार का सश्लिष्ट वर्णन जहाँ एक ओर जायसी की विशेषता माना गया है वहाँ दूसरी ओर इस के कारण विद्वानों में एक विवाद भी खड़ा हो गया है कि उक्त महाकाव्य समासोक्ति शैली में लिखा गया है या इसे अन्योक्ति काव्य का नाम दिया जाना चाहिए ? इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतैक्य नहीं है।

पद्मावत को समासोक्ति माना जाये या अन्योक्ति, इससे पूर्व समासोक्ति और अन्योक्ति के स्वरूप का विचार करना भी तर्कसंगत होगा।

समासोक्ति

आचार्यों ने समासोक्ति अलंकार का लक्षण करते हुए कहा है कि जहाँ विशेषणों की समानता के कारण अथवा सश्लिष्ट पदों के कारण प्रस्तुत अर्थ में अप्रस्तुत अर्थ का बोध होता है वहाँ समासोक्ति अलंकार हुआ करता है।

पद्मावत के एक प्रसंग को ही इस के उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। रत्नसेन के दिल्ली में कैद हो जाने पर चित्तौड़ में पद्मावती विलाप करते हुए दिल्ली का वर्णन जिस रूप में करती है उस लौकिक अर्थ में एक भ्रूलौकिक अर्थ भी अभिव्यजित हो रहा है—

‘सो दिल्ली अस निबहुर देसू। कोई न बहुरा कहै सदेसू।

जो गवनै सो तहाँ कर होई। जो आवै कछु जान न सोई।

अगम पंथ पिय तहाँ सिधावा। जो रे गएउ सो बहुरि न आवा।

पद्मावत के कथा-प्रबन्ध के अन्तर्गत ये सारी बातें यद्यपि दिल्ली की दूरी, संदेश का न आना, मार्ग की कठिनाई को प्रकट करती हैं तो भी इस प्रस्तुत अर्थ के साथ-साथ एक अप्रस्तुत अर्थ की व्यञ्जना भी यहाँ होती है जिस में परलोक से सम्बद्ध अर्थ ध्वनित होता है। वहाँ जाने वाला लौटता नहीं और आने वाला अर्थात् नया जन्म लेने वाला शिशु इतना अबोध होता है कि उसे वहाँ का कुछ पता नहीं होता।

इस प्रकार के कई अन्य स्थल पद्मावत में दृष्टिगोचर होते हैं।

अन्योक्ति

इस अलंकार में कवि किसी अप्रस्तुत प्रसंग का उल्लेख कर के प्रस्तुत अर्थ का स्पष्टीकरण करता है अर्थात् जहाँ अप्रस्तुत के द्वारा प्रस्तुत का बोध कराया जाये वहाँ अप्रस्तुत प्रशंसा अथवा अन्योक्ति अलंकार होता है।

जैसे—पद्मावत के ही अन्त में एक रूपक का उल्लेख कर के जायसी ने समस्त लौकिक आख्यान को अलौकिक रूप देने का प्रयत्न किया है —

तन चित उर मन राजा कीन्हा। हिय सिंघल बुद्धि पद्मिनी चीन्हा।

गुरु सुआ जेहि पंथ देखावा। बिन गुरु जगत को निरगुन पावा।

कवि के इस कथन से तो यह प्रतीत होने लगता है कि उसे लौकिक आख्यान अभीष्ट ही न था। वह वस्तुतः इस अलौकिक आख्यान के लिए ही सारा आयोजन कर रहा था। वह का मुख्य लक्ष्य अलौकिक प्रेम था, लौकिक प्रेम तो उस के लिए साधन मात्र था।

इसी रूपक के कारण ही समासोक्ति और अन्योक्ति का विवाद उभर कर आया है, यदि यह अन्तिम रूपक न होता तो विद्वान् इसे सर्वसम्मत रूप से समासोक्ति मान सकते थे। उनके अनुसार लौकिक कथा के वर्णन में जहाँ कहीं अलौकिक भाव की अभिव्यंजना होती है वह समान विशेषणों अथवा संश्लिष्ट पदावली के कारण ही संभव है। जायसी सदृश प्रेम की पीर के साधक के काव्य ऐसे प्रसंगों का समावेश अस्वाभाविक नहीं माना जा सकता।

कविता की दृष्टि से अत्यन्त उत्कृष्ट इस साहित्यिक कृति के ऊपर इस प्रकार के विवाद का मूल कारण है। पद्मावत के अन्त में वर्णित रूपक, जिस में कवि ने कहा कि पद्मावत के समाप्ति के पश्चात् मैंने इस कृति का अर्थ विद्वानों से पूछा, जिस पर उन्होंने कहा कि इस के लौकिक कथानक के अतिरिक्त इस का कोई और अर्थ नहीं है। तब कवि स्वयं इस रूपक को स्पष्ट करते हुए कहता है कि इस काव्य में वर्णित चित्तोड वस्तुतः शरीर है और राजा रतनसेन मन है। सिंहलद्वीप हृदय है और उस में रहने वाली पद्मावती बुद्धि है। राजा को मार्ग दिखाने वाला सुआ गुरु है तो नागमती रानी ससार का गोरखधंधा है जिस में फँस कर व्यक्ति का उद्धार सरल नहीं होता। राघवसेन मुख्यतः शैतान है तो अलाउद्दीन सुलतान इस में माया का कार्य कर रहा है—

मै एहि अरथ पडितन्ह बूझा। कहा कि हम्ह किछु और न सूझा ॥
चौदह भुवन जो तर उपराही। ते सब मानुष के घट माही ॥
तन चित उर मन राजा कीन्हा। हिय सिंघल बुद्धि पद्मिनी चीन्हा ॥
गुरु सुआ जेहि पंथ देखावा। बिनु गुरु जगत को निरगुन पावा ॥
नागमति यह दुनिया धन्वा। बाचा सोई न एहि चित्त बधा ॥
राघव दूत सोई सैतानूँ। माया अलाउद्दीन सुलतानू ॥
प्रेम कथा एहिभान्ति विचारहु। बूझि लेहु जो बूझै पारहु ॥

इस रूपक के कारण ही इस काव्य-स्वरूप पर विद्वानों में वितण्डावाद खड़ा हो गया है।

पद्मावत काव्य के सबन्ध में विद्वानों में मुख्यतः दो विचार हैं—

- (१) पद्मावत एक अन्योक्ति काव्य है।^१
- (२) पद्मावत एक समासोक्ति काव्य है।^२

इसे अन्योक्ति मानने वाले विद्वानों ने जो तर्क दिये हैं वे इस प्रकार हैं—

- (१) पद्मावत के अन्त में लेखक ने जो रूपक दिया है, उस से प्रतीत होता है कि लेखक स्वयं इसे अन्योक्ति स्वीकार करता है।^३

- (२) पद्मावत के कथानक में भी यत्र-तत्र ऐसे संकेत मिलते हैं जहाँ लेखक लौकिक प्रेम में अलौकिक प्रेम की ओर उन्मुख होता दिखाई देता है।

इन उपरोक्त दो कारणों का समाधान बहुत कठिन नहीं है। 'तन चित उर मन राजा कीन्हा' का उल्लेख करते समय कवि ने यह भी कहा है कि उस ने इस रचना के गूढ़ अर्थ के बारे में जब पंडितों से पूछा तो उन्होंने भी उस अर्थ के बारे में अपनी अनभिज्ञता व्यक्त की, इस से उस ने स्वयं बताया कि इस काव्य का साध्य इस प्रकार है, पर रूपक के सम्यक् अध्ययन करने से प्रतीत होता है कि इस रूपक को सम्पूर्ण पद्मावत पर घटाना सर्वथा असंभव है जैसे इस में नागमती और पद्मावती के पुत्रों की इस रूपक में कोई चर्चा नहीं। पद्मावती के पिता गन्धर्वसेन का भी इस में कहीं उल्लेख नहीं मिलता। इसके अतिरिक्त इस रूपक में अन्य भी अनेक असंगतियाँ विद्यमान हैं जिनके रहते इस रचना को अन्योक्ति मानना तर्कसंगत नहीं लगता। इस रूपक के अनुसार राजा रत्नसेन को मन और सिंघलद्वीप को 'हिय' कहा गया है। प्रकारान्तर से देखें तो 'हिय' भी मन ही है। एक तन में दो 'मनो' की अवस्थिति तर्क और बुद्धि से परे की बात है। इस दृष्टि से कवि का उक्त कथन समीचीन नहीं लगता।

इसी प्रकार नागमती (जिसे कवि ने दुनिया का धन्वा कहा है) भी प्रकारान्तर से माया ही है जबकि कवि ने अलाउद्दीन को भी माया की सजा प्रदान की है और विवेकपूर्वक देखा जाये तो राघव चेतन, जिसे शैतान कहा गया है एक दृष्टि से वह भी माया ही है, क्योंकि सूफीमत और मुस्लिम धर्म में वर्णित शैतान भी साधक की साधना में बाधा उत्पन्न करता और हिन्दू दर्शन में वर्णित माया भी प्रायः वही कार्य करती है। इस प्रकार देखें तो यहाँ नागमती, अलाउद्दीन और राघव चेतन—ये तीनों पात्र ही माया के रूप में आते हैं। यदि माया को अपना काम करना है तो साधक और साध्य के मिलन से पूर्व ही इसे आना होगा न कि बाद में। प्रिय मिलन के बाद माया का क्या काम ? मिलन से पूर्व तो नागमती आती है उसे माया कैसे कहे, वह तो एक आदर्श भारतीय रमणी है जिस के माध्यम से कवि ने विप्रलभ शृंगार का मार्मिक चित्र प्रस्तुत किया है।

जिस आदर्श भारतीय ललना के माध्यम से कवि ने पद्मावत की अत्यन्त ही मार्मिक और हृदयद्रावक प्रसंग की उद्भावना की है और जो स्थल इस रचना का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थल बन पड़ा है उस प्रणय और समर्पण की साक्षात् मूर्ति को माया या 'दुनिया का धन्वा' कैसे माना जा सकता है ? अलाउद्दीन तो स्वयं पद्मावती पर आसक्त है उसे माया कैसे कहा जायेगा। यही बात राघव चेतन के विषय में है। ये दोनों अन्तिम पात्र रत्नसेन-पद्मावती के मिलन के बाद हैं पहले नहीं, यदि इन्हें माया का रूप देना अभीष्ट होता तो वह इन की अवतारणा काव्य के पूर्वार्ध में ही

करता, उत्तरार्ध में नहीं। अतः माया के ये तीन रूप न तो शास्त्रीय दृष्टि से मनन योग्य हैं और न ही व्यावहारिक दृष्टि से तर्क की कसौटी पर खरे उतरते हैं।

डॉ० सूर्यकान्त शास्त्री^१ तथा ए० जी० शिरिफ^२ प्रभृति विद्वानों ने इसे (पद्मावत को) अन्योक्ति पर लिखा काव्य माना है। इनके मन्तव्य का आधार यही है कि कवि ने स्वयं ग्रन्थ के अन्त में रूपक का उल्लेख किया है, परन्तु वस्तुस्थिति यह है कि पद्मावत के सम्पूर्ण रूप पर उक्त रूपक चरितार्थ नहीं होता, क्योंकि इस के प्रेमाख्यान को पढ़ते हुए पाठक कल्पना भी नहीं कर सकता कि यह आख्यान तो अप्रस्तुत है और इस में निहित आध्यात्मिक रूपक प्रस्तुतार्थ का द्योतक है। जायसी इस कृति में इस प्रकार का निर्वाह करने में सर्वथा असफल रहा है।

डॉ० कमल कुलश्रेष्ठ ने पद्मावत की इस समस्या पर विस्तृत विवेचन दे कर कहा है कि “ऐसा प्रतीत होता है मानो कवि ने इस कथा का प्रारम्भ तो एक रहस्य-वादी अन्योक्ति या समासोक्ति की भावना से किया था परन्तु कवि उस का निर्वाह नहीं कर सका। धीरे-धीरे वह अन्योक्ति की भावना उस की मुट्ठी से छूटने लगी और उत्तरार्ध में बिल्कुल निकल गयी है।”^३

डॉ० कुलश्रेष्ठ के मत से भी स्पष्ट है कि पद्मावत को अन्योक्ति काव्य नहीं कहा जा सकता।

डॉ० माता प्रसाद गुप्त ने रचना के अन्त के रूपक को पूर्णतः प्रक्षिप्त मानकर अन्योक्ति का आधार ही समाप्त कर दिया है। डॉ० गुप्त द्वारा संपादित संस्करण में उक्त रूपक को सर्वथा हटा दिया गया है। इससे पूर्व डॉ० पीताम्बर दत्त बडधवाल ने भी कहा है कि पद्मावत के अन्त में रूपक के रूप में लेखक ने जो कुजी दी है वह ठीक नहीं है।^४

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट है कि पद्मावत अन्योक्ति काव्य नहीं है। इसे समासोक्ति मानने वाले विद्वानों में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का नाम प्रमुख रूप से आता है। जायसी ग्रन्थावली की भूमिका में विस्तृत विवेचन प्रस्तुत करते हुए शुक्ल जी ने लिखा है कि “यदि कवि के स्पष्टीकरण के अनुसार व्यंग्यार्थ को ही प्रधान या प्रस्तुत माने, तो जहाँ-जहाँ दूसरे अर्थ भी निकलते हैं, वहाँ वहाँ अन्योक्ति माननी पड़ेगी। पर ऐसे स्थल अधिकतर कथा के अंग हैं और पढ़ते समय कथा के अप्रस्तुत होने की धारणा किसी पाठक को हो ही नहीं सकती। अतः इन स्थलों के वाच्यार्थ को अप्रस्तुत

१. पद्मावती, भाग १, (१९३४) प्रिफेस, पृ० २

२. पद्मावती, अंग्रेजी अनुवाद (१९४४)

३. मलिक मुहम्मद जायसी, पृष्ठ १०३ (१९४७)

४. द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थान्तर्गत लेख—‘पद्मावत की कहानी और जायसी का अध्यात्मवाद’, पृ० ३६५-४०१

नहीं कह सकते। इस प्रकार वाच्यार्थ को प्रस्तुत और व्यंग्यार्थ को अप्रस्तुत होने से ऐसी जगह सर्वत्र समासोक्ति ही माननी चाहिए। पद्मावत के सारे वाक्यों के दोहरे अर्थ नहीं हैं। सर्वत्र अन्य पक्ष के व्यवहार का आरोप नहीं है। केवल बीच में कही-कही दूसरे अर्थ की व्यंजना होती है। अतः इन स्थलों में वाच्यार्थ से अन्य अर्थ, जो साधना पक्ष में व्यंग्य रखा गया है, वह प्रबन्ध काव्य की दृष्टि से अप्रस्तुत ही कहा जा सकता है, और वहाँ समासोक्ति ही माननी पड़ती है।^{११}

आचार्य शुक्ल के उपरोक्त मत का समर्थन परवर्ती विद्वानों ने भी किया है। श्री शिवसहाय पाठक तो रूपक को ही प्रक्षिप्त मानते हैं और वे कहते हैं रूपक को यदि प्रामाणिक माना भी जाये तो तब भी यहाँ समासोक्ति है, अन्योक्ति नहीं।^{१२}

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट है कि पद्मावत अन्योक्ति नहीं समासोक्ति है। प्रेमकथा के प्रवाह में अमरप्रेम के गायक जायसी ने यत्र-तत्र ऐसे सश्लिष्ट पदो एवं स्थलो का उपक्रम किया है जहाँ प्रस्तुत अर्थ के अतिरिक्त एक अन्य अप्रस्तुत अर्थ की प्रतीति भी होती है जिसे सूफी परम्परा के शीर्ष कवि जायसी की विशेषता कहा जा सकता है। पद्मावत में ऐसे स्थल यद्यपि बहुत हैं तो भी उनमें निम्नलिखित स्थलो का विशेष महत्त्व है—

(१) पद्मावती-नागमती विलाप खण्ड

सो दिल्ली अस निबहुर देसु । कोई न बहुरा कहै सदेसु ।

जो गवने सो तहाँ कर होई । जो आवै कछु जानै न सोई ।

अगम पंथ पिय तहाँ सिधावा । जो रे गएउ सो बहुरि न आवा ।

यहाँ प्रस्तुत अर्थ है रत्नसेन का दिल्लीगमन, पर एक अन्य अप्रस्तुत अर्थ परलोक गमन की अभिव्यजना भी स्पष्ट रूप से प्रतीत हो रही है।

(२) सिंहलद्वीप का हाट वर्णन

जिन्ह एहि हाट न लीन्ह बेसाहा । ताकहँ आन हाट कित लाहा ॥

कोई करै बेसाहनी काहू केर बिकाई । कोई चले लाभ सन कोउ मूरि गवाई ॥

हाट में किसी की कमाई और किसी का मूल गंवा बैठना इस प्रस्तुत अर्थ के साथ एक पारमार्थिक अप्रस्तुत अर्थ भी व्यक्त हो रहा है जहाँ संसार में कोई नाम कमाता है तो कोई अपना नाम डुबा कर भी जाता है।

१. जायसी ग्रन्थावली की भूमिका, पृ० ५६-५७

२. शिवसहाय पाठक—पद्मावत का काव्य-सौन्दर्य, पृ० १३१-१३४

(३) सिंहलगढ़ वर्णन

गढ़ तोरि बाकि जैसी तोरि काया ।

पुरुष देख ओही की छाया ॥

×

×

×

नौ पौढि तेहि गढ़ भगियारा

औ तहा फिरहि पाच कोतवारा ।

×

×

×

दसवं द्वार ताल का लेखा । उलट दृष्टि लाव सो देखा ।

प्रस्तुत अर्थ में तो यहा गढ़-वर्णन किया जा रहा है पर इस में हठयोग की साधना का संकेत है जिस के अनुसार शरीर के दस रन्ध्रो और प्राणायाम आदि का अप्रस्तुत अर्थ भी यहां अभिव्यक्त हो रहा है ।

इस प्रकार के अन्य भी अनेक स्थल हैं जहां समासोक्ति का निर्वाह अत्यन्त ही सफल शैली में दृष्टिगोचर होता है ।

आखिरी कलाम

आखिरी कलाम अथवा 'आखरियनामा' ६० दोहो और ४२० अर्धालियों की एक छोटी-सी रचना है । इसमें जायसी ने यहूदी, ईसाई तथा इस्लाम के विश्वास के अनुसार महाप्रलय की स्थिति का चित्रण किया है । सृष्टि के अन्तिम दृश्य के वर्णन के कारण ही इसे सम्भवत 'आखिरी कलाम' की सजा प्रदान की गयी है ।

इसमें कवि ने ईश-स्तुति के उपरान्त अपने जन्म के समय के भूकम्प का वर्णन किया है ।^१ तत्पश्चात् रसूल की स्तुति^२ तात्कालिक शासक बाबरशाह की प्रशंसा^३ कर गुरुवन्दना, जायस-वर्णन^४ तथा मायावर्णन कर इस कृति का रचना

१. भा औतार मोर नौ सदी । तीस बरिख ऊपर कवि बदी ।

आवत उधतचार बडठाना । भा भूकंप जगि अकुलाना ।

धरती दीह्ल चक्रविधि भाई । फिरे आकाश रहट कै नाई ।

गिरि पहाड़ मेदिनी तस हाला । जस चाला चलनी भल चाला ।

मिति लोक जेहि रचा हिडोला । सरगपाताल पवन घट डोला ।

गिरि पहाड़ परबत ढहि गए । सात समुद्र कहच मिल भए ।

धरती छात फाटि भहरानी । पुनि भय मया जो सिस्टी हठानी ।

जा० ग्र० सटीक, पृ० ६१६

२. रतन एक विघनै अवतारा । नाव मुहम्मद जग उजियारा । वही, पृ० ६२०

३. बाबरशाह छत्रपति राजा । राज पाठ उनका विधि साजा । वही, पृ० ६२०

४. जायस नगर मोर अस्थान । नगर का नाव आदि उदयान ।

तहा देवस दस षड्ने आएऊं । भा वैराग्य बहुत सुख पाएऊं । वही, पृ० ६२१

काल^१ दिया है। हिजरी सन् के अनुसार यह कृति ९३६ में लिखी गयी।

प्रलयकालीन वर्णन में पृथ्वी का द्रव्य उगलना, अग्निवर्षा में सृष्टि का विनाश, चालीस दिनों तक जलवर्षा, तत्पश्चात् धरती के समतल होने का उल्लेख किया गया है। चालीस वर्ष तक अकेले रह कर ईश्वर ने सृष्टि के प्राणियों के साथ न्याय करने के लिए चारो फरिश्तो—जिबरइल, मैकाइल, इसराफील और इजराइल को जीवित किया, जिन्होंने ईश्वर के आदेश पर न्याय के लिए सभी प्राणियों को प्रस्तुत किया।

इसी बीच मुस्लिम धर्म में प्रचलित विभिन्न विश्वासों का विस्तृत विवरण देते हुए जायसी ने दिखाया कि मुहम्मद की प्रार्थना पर खुदा (ईश्वर) ने उन्हें और उन पर ईमान लाने वालों को प्रकाशक के रूप में दर्शन दिये। इस प्रकाश की चका-चौध में दो दिन तक बेसुध रहने के बाद जिबरइल फरिश्ते ने उन सब को जगा कर सुन्दर वस्त्र धारण कराये और सब को बहिश्त (स्वर्ग) में ले गया जहाँ उन्हें बहुत सी हूरे और परिया सभोगार्थ मिली।

उस स्वर्ग में न मृत्यु थी, न नीन्द, न दुख था और न कोई व्याधि। सब लोग वहाँ भोग-विलास में मग्न हो गए—

ताप न जूड न गुनगुन दिवस राति नहिं दुख ।

नीन्द न भूख मुहम्मद सब बिरसै अति सुख ॥

इस कृति में मुस्लिम धर्म में प्रचलित प्रमुख आख्यानो का चित्रण जायसी ने मनोरम शैली में प्रस्तुत किया है। ये आख्यान हैं—ईश्वर के समक्ष नभे बदन सभी प्राणियों का उपस्थित होना, बीबी फातिमा के आगमन पर सभी प्राणियों को नेत्र बंद कर लेने का आदेश, प्राणियों का प्रकृत अवस्था में 'तालू पर नेत्र' होने का प्रसंग, रसूल का अपने अनुयाइयों को कष्ट से बचाने के लिए खुदा के आगे दैन्य-प्रदर्शन, बहिश्त में दावत एवं रसूल की खुदा से दर्शन देने की याचना करना आदि आदि।

इन सभी आख्यानों के मनन में तर्क की अपेक्षा श्रद्धा और विश्वास का ही महत्त्व है जो साधारण लोगों को ईश्वर और पैगम्बर से उन्मुखी बनाये रहती है। यद्यपि ऐसे वर्णनों से कवि की काव्य-प्रतिभा को आघात पहुँचता है तो भी कवि अपने उद्देश्य—प्रलयकालीन स्थिति के चित्रण में सफल रहा है, ऐसा ही मानना समीचीन होगा।

प्रस्तुत कृति की प्रबन्धात्मकता का विस्तृत विवेचन करते हुए डा० जयदेव ने यह स्पष्ट किया है कि कवि इसमें कथा प्रवाह के चिर्बाह में अक्षम रहा है और इस रचना में वर्णित आख्यानों में बहुत बड़ा व्यतिक्रम है और कहीं-कहीं कवि का 'बदतोव्याघात' (अर्थात् अपने ही कथन को आप काट देना) भी है जिस से कथानक

१. तीसरी बरस छतीस जो भए। तब एहि कविता आखर कहे।

अनेक असगतियों का शिकार हो गया है। इसके लिए एक उदाहरण प्रस्तुत किया जा सकता है। जब सृष्टि के सभी प्राणी प्रकृत अवस्था में हैं और उनके नेत्र तालू से लगे हैं अर्थात् सामने देख ही नहीं सकते तो फातिमा बीबी के आने के समय उन्होंने नेत्र बन्द कैसे कर लिए जबकि वे सामने देख ही नहीं सकते। यदि उनके नेत्र बन्द करने की बात को मान ही लिया जाये तो अन्य स्त्रियों के आने पर उन्होंने नेत्र बन्द किये या नहीं, कवि ने इस की चर्चा ही नहीं की। इस प्रकार के अन्य भी कई तथ्य हैं जिनसे कथानक असगतियों से ओत-प्रोत है।

अपने समस्त विवेचन का उपसंहार करते हुए डा० जयदत्त ने कहा कि आखिरी कलाम जायसी का प्रौढ काव्य है—यह उनकी प्रारम्भिक कृति है। फलतः इसमें उसका सौष्ठव एवं सौन्दर्य का अभाव है जिनके कारण पद्मावत आदरणीय समझा गया और सहृदयों के गले का कंठहार बना रहा।^१

संक्षेप में यह कह सकते हैं कि 'आखिरी कलाम' कवि की आरम्भिक कृति है जिसमें 'महाप्रलय' की स्थिति का वर्णन कर कवि ने सृष्टि-संहार के इसलामिक विश्वासों का विस्तृत चित्रण किया है। इस रचना को विशुद्ध सैद्धांतिक धरातल पर ही देखना चाहिए। इसके प्रबन्ध में शिथिलता है या प्रबन्ध में कसावट है आदि आदि बातों को लेकर इसका विवेचन कवि के प्रति अन्याय होगा। इस में जहाँ-जहाँ कवित्व-सौन्दर्य आता है वह वस्तुतः कवि की भावी कृति पद्मावत के लिए पृष्ठभूमि का सूचक है। जिस लक्ष्य से यह कृति लिखी गयी है और जिन लोगों के विश्वास को सुदृढ़ आधार देने के लिए लिखी गयी है इसी सदर्भ में यदि इस कृति की विवेचना की जायगी तो कवि और कृति को न्याय मिल सकेगा अन्यथा नहीं।

अखरावट

अखरावट जायसी की अन्तिम रचना है। यह प्रेमकथन न हो कर एक सिद्धान्त-काव्य है। इसमें इसलामिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन अत्यन्त ही सरस और सरल भाषा में किया गया है। इसका आरंभ मुहम्मद साहब के नूर-वर्णन से किया गया है:—

गगन हुता नहिं मही हुती, हुते चन्द नहिं सूर।

ऐसह अंध कूप-महँ, रचा मुहम्मद नूर॥

मुहम्मद की प्रीति से ही सृष्टि की रचना हुई—

तेहि कै प्रीति बीज अस जामा। भए हुई बिरछ सेत औ सामा।

इस रचना में ५४—५४ दोहे और ३७१ अर्धालियाँ हैं। पद्मावत की छन्द-शैली जिस में सात अर्धालियों के पश्चात् एक दोहा लिखने का क्रम रखा गया है,

यहाँ भिन्नक्रम को अपनाया गया है। यहाँ क्रमशः दोहा, सोरठा तत्पश्चात् सात अर्धा-लिया और फिर दोहा और सोरठा रखने का उपक्रम किया गया है। यहाँ लेखक ने ककहरा पद्धति (अक्षरपरक) के आश्रय से कविता लिखी है। ग्रंथ के विषय-प्रवेश के विषय में जायसी ने स्वयं कहा है—

कहौ सो ज्ञान ककहरा, सब आखर मंहि लेखि ।

पण्डित पढ़े अखरावटी, टूटा जोरेहु देखि ॥

वर्ण्य विषय

कवि जायसी ने इसमें सर्वप्रथम शून्य अवस्था का वर्णन कर बताया उस समय केवल ब्रह्म ही था जिस ने अपना ऐश्वर्य प्रकट करने के लिए संसार की रचना की। उस ब्रह्म ने सर्वप्रथम चार फरिस्तों की रचना की जिन्होंने चार तत्त्वों—वायु, जल, अग्नि और मिट्टी से मनुष्य को मूर्त रूप दिया। मनुष्य या आदम के लिए उन फरिस्तों ने हौआ की रचना की और दोनों को जन्नत (स्वर्ग) में विहार करने का अवसर प्रदान किया। जहा जन्नत में रहते हुए आदम और हौआ ने शैतान के बहकावे में आकर वर्जित फल को खा लिया जिसके फलस्वरूप उन्हें अनेक वर्षों तक सुखों से वंचित होना पड़ा। खुदा (ईश) की कृपा से दोनों—आदम और हौआ—का मिलन हुआ जिन से हिन्दू और तुर्कों की सृष्टि बनी।

सृष्टि के इस क्रम को कविता-वद्ध करने के बाद जायसी ने बताया कि मानव-शरीर की रचना बाह्य दृश्यमान संसार के समान ही है। जो बाहर है वही भीतर है। मानव-शरीर में ही ठगों का वास है। इन ठगों से बचने के लिए साधक को सदा सचेष्ट रहना चाहिए। माता के रज और पिता के वीर्य से समुत्पन्न मानव जब अपने हृदय-रूपी दर्पण को स्वच्छ रखता है तो उसे खुदा (ईश्वर) की प्राप्ति हो सकती है। कवि ने इसी शरीर में ही सात खण्डों, सात ग्रहों की कल्पना कर बताया कि साधक को अपनी साधना जारी रखनी चाहिए। यदि एक जन्म में उसकी साधना फल-वती न हो पायी तो दूसरे जन्म में अवश्य उसका फल साधक को मिलेगा। इसके पश्चात् साधना का विवेचन, उसकी प्रशंसा, गुरु का महत्त्व प्रतिपादन कर कवि ने इसलाम को अन्य धर्मों से श्रेष्ठ बताया है। इसके बाद हसरूप, दीपकरूपक का वर्णन कर अन्त में जुलाहा कर्म का रूपक देकर उसने कबीर की प्रशंसा कर साधना को गोपनीय कह कर ककहरा (अक्षर परक) शैली की कविता को समाप्त कर प्रश्नोत्तर शैली में गुरु और शिष्य के मध्य प्रेम और सृष्टि-सम्बन्धी चित्रण कर रचना को समाप्त किया है।

उपरोक्त विवरण से स्पष्ट है कि जायसी की यह रचना इसलाम धर्म के अनुसार सृष्टि-रचना के सिद्धान्त को प्रतिपादित करने के लिए लिखी गयी है। जीवन के अन्तिम वर्षों में जब कवि आध्यात्मिकता की ओर अधिक झुक गया था, उन दिनों लिखी गयी यह कृति सिद्धान्त-प्रतिपादक होते हुए भी अधिक शुष्क नहीं है। लेखक ने

ठेठ अवधि का प्रयोग कर इसे दोहा, चौपाई और श्रुतिमधुर सोरठा के द्वारा अत्यन्त ही सरल और सरस शैली में इसलामिक सिद्धान्तों के अनुसार सृष्टि-निर्माण का वर्णन किया है।

डा० कमल कुलश्रेष्ठ के अनुसार “यह (अखरावट) पद्मावती के बाद की ही रचना है जबकि कवि का भुकाव आध्यात्मिकता की ओर अधिक हो रहा होगा।”^१

उर्दू आलोचक सैयद मुस्तफा ने इस कृति में जायसी द्वारा शब्दों के चुनाव, भाषा के प्रवाह और छन्दों की चुस्ती की भूरि-भूरि प्रशंसा करते हुए इसे कवि की अन्तिम रचना होना स्वीकार किया है।^२

पद्मावत में वर्णित तात्कालिक समाज

साहित्य को ‘समाज का दर्पण’ कहा गया है। किसी भी युग के समाज को तात्कालिक साहित्य में देखा जा सकता है। युग-कवियों की रचनाओं में उस युग का परिवेश प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से अभिव्यक्ति पाता रहा है। युग के परिवेश का परित्याग करने वाले कवियों को समाज ने बहुधा समादृत भी नहीं किया। इसी दृष्टि से युगबोध का महत्त्व स्वीकार किया जाता रहा है। समर्थ कवि युग की परिस्थितियों से प्रभावित होते रहे हैं और अपने समय के समाज की बुराइयों के समाप्त करने के लिए संघर्षरत रह कर नया दृष्टिकोण भी देते रहे हैं। क्रान्तद्रष्टा कवियों के काव्य इस प्रकार के अनेकानेक उदाहरणों से भरे पड़े हैं।

पद्मावत को भी जब हम मध्यकालीन समाज के सदस्य में देखते हैं तो स्पष्ट रूप से ज्ञात होता है कि प्रेम की पीर की अभिव्यक्ति करने वाले महाकवि जायसी ने भी तात्कालिक सामाजिक जीवन को अपनी कृति में समुचित स्थान दिया है। तात्कालिक भारत का समाज कैसा था। उस समय विवाह की पद्धति क्या थी, विभिन्न अवसरों पर दिये जाने वाले भोजों में खाद्य पदार्थों की तालिका कितनी लम्बी होती थी। तात्कालिक भारत में दीपावली, होली, वसन्त आदि पर्वों की संश्रान्त परिवारों में कैसा और कितना महत्त्व मिलता था। युद्धों का क्या स्वरूप था। नगर, हाट-बाजार आदि में व्यापार की क्या परम्परा थी आदि-आदि बातों का विवरण पद्मावत के कथानक में आनुषंगिक रूप से अध्येता को मिल ही जाता है। इन उपरोक्त बातों के सभी वर्णन भले ही मार्मिक और सरल न हों इससे वस्तुओं और पदार्थों, परम्पराओं और प्रथाओं की जो जानकारी मिलती है वह स्वयं भी क्रम रोचक नहीं। अब संक्षेप में उपरोक्त सामाजिक स्थिति का विश्लेषण ही इस प्रकरण में अभीष्ट है।

१ मलिक मुहम्मद जायसी, पृ० ४९

२. “अल्फाज का इन्तखाब, जुबान की रवानगी, बन्दिश की चुस्ती पता देती है कि यह नज्म शायर जायसी के दौर का आखिर का नतीजा है।”

महाकवि जायसी ने पद्मावत में विवाह, भोज, जौहर, सतीप्रथा, सामाजिक उत्सवो एवं नगर-वर्णन और गढ-वर्णन को ही रसमय प्रसंगो के रूप में चित्रित किया है। इनकी सक्षिप्त रूपरेखा इस प्रकार है—

विवाह

‘रत्नसेन-पद्मावती विवाह खण्ड’ में हिन्दुओं में प्रचलित इस महत्त्वपूर्ण संस्कार को अत्यन्त ही मर्मस्पर्शी रूप में चित्रित किया है। निस्संदेह तात्कालिक भारतीय जीवन संभ्रान्त राजपरिवारों में जिस प्रकार इस महत्त्वपूर्ण कृत्य को सोल्लास सम्पादित किया जाता था, पद्मावत में उसकी भाँकी अत्यन्त ही मनोहारी रूप में प्रस्तुत की गयी है। इससे प्रतीत होता है कि जायसी ने हिन्दु जीवन-पद्धति में बहुत समीप से देखा और समझा था अन्यथा विवाह से पूर्व के लग्न, मुहूर्त-विचार का एवं विवाह के श्रंगभूत तिलक-ग्रन्थी-बन्धन, मंडप वन्दनवार, सोहागगीत, सप्तपदी, राशि-नाम आदि सूक्ष्मातिसूक्ष्म बातों का चित्र वह कैसे प्रस्तुत कर सकता था। पद्मावती-रत्नसेन के विवाह के अवसर पर पचासों तरह के बाजे बजाये गए। सारे सिंहल में हर्ष छा गया। पद्मावती की सखियों ने सुहाग गीत गाए। अनेकविध मणियों से मंडप की रचना की गयी। पृथ्वी पर लाल रंग के बिछावन बिछाये गए। मंडप के नीचे चन्दन के स्तम्भों की रचना की गयी। मणियों के दीपक प्रज्वलित किये गये। प्रत्येक घर के द्वार पर बंदनवार सजाये गए। सम्पूर्ण नगरी गीतों की गुजार से गूजने लगी।

विवाह का लग्न निश्चित होते ही रत्नसेन को हीरे-मोतियों से जड़े वस्त्र भेजे गए। एक हजार राजकुमारों ने आकर रत्नसेन से विनती की कि विवाह अब शरीर की विभूति उतार कर सम्पूर्ण राज्यवैभव का उपभोग करे। अपने कानों से मुद्राएँ हटा दे, स्वर्णनिर्मित कुडलो को धारण करे। जीर्ण कथा को छोड़ स्वर्ण-खचित परिधान को धारण करे। योगी वेश को छोड़ राज्योचित वेश में अश्व पर सवार होकर विवाहार्थ सन्नद्ध हो जावे।

राजकुमारों की विनती स्वीकार कर रत्नसेन नवीन परिधान धारण कर विवाह-मंडप की ओर आया और पद्मावती प्रासाद पर चढ़ कर वर की रूप-सज्जा को देख कर पद्मावती की जो स्थिति हुई कवि ने उस का चित्रण इस प्रकार किया है—

“रत्नसेन को देखते ही पद्मावती में आठों सात्विक भावों का एक साथ उदय हो गया। वर का रूप-दर्शन करते ही उस के नेत्र हर्ष से आपूरित हो गए, रजित खिल उठे, सम्पूर्ण शरीर प्रिय की कान्ति को निहार कर खिल उठा। असीम हर्ष के कारण उस का हिया कचुकी की सीमा में न रह सका। हर्षातिरेक के कारण उसके कुचयुग्म कसमसाने लगे जिस से कंचुकी के बन्द स्वतः ही टूट गए। उल्लास एवं हर्षाधिक्य से उसकी भुजलताएँ फटक उठी, जिससे उसकी चूड़ियाँ टूट गयीं। आज उसकी लक (कटि) आनन्द से परिपूर्ण हो उठी, क्योंकि उसे लगा कि उसका प्रिय

अब उस पर राज करने को आ गया है । इस हर्षोल्लास के कारण वह अपने-आपको न संभाल सकी और तत्काल ही मूर्च्छित हो गयी ।^१

प्रिय-दर्शन से पूर्व तो कवि ने केवल विवाह से सबद्ध प्रथाओं की सूचना-मात्र ही दी है जिसे केवल इतिवृत्त मात्र ही कहना चाहिए परन्तु रत्नसेन के दर्शन के बाद पद्मावती में जिस सात्विक भाव का उदय दिखा कर रस और भाव की दृष्टि से एवं हृदय की प्रेम और कुतूहल से अभिभूत स्थिति का जो मनोरम चित्र प्रस्तुत किया है उसका इस कृति में एक विशिष्ट स्थान है ।

इससे आगे जायसी ने लग्न-निर्धारण^२, मंडप^३, बन्धनवार^४, कलशस्थापन^५ का वर्णन कर मंडप में वधू को लाने^६ के बाद ग्रन्थि-बन्धन का चित्र प्रस्तुत किया है । हिन्दू विवाह-परम्परा में तलाक की प्रथा न थी । विवाहिता नारी इस जीवन में तो प्रेम की ग्रन्थी को महत्त्व देती ही थी, परलोक में भी पति के साथ रहने की कल्पना भी वह ले कर चलती थी । उसी तथ्य को स्पष्ट करते हुए कवि ने कहा कि मंडप में वर और वधू में ग्रन्थी बंधन किया गया जो परलोक में भी नहीं छूट सकता—

गांठि दुलह दुलहिन कै जोरी ।

दुऔ जगत जो जाइ न छोरी ॥

यहां द्वितीय पक्ति ध्यान देने योग्य है । इससे हिन्दू विवाह-पद्धति में विवाहिता नारी को जीवन में विवाह के उपरान्त एक निश्चित भविष्य का विश्वास मिलता था । उसे अन्य क्षमों में प्रचलित तलाक-प्रथा का शिकार हो कर दर-दर नहीं फटकना पड़ता था ।

इसके आगे मंत्रोच्चारण^७, मंगलाचार^८ के [बाद सप्तपदी का उल्लेख किया

१. देखा चाँद सुरज जस साजा । अस्टौ भाव मदन तन गाजा ।
हुलसे नैन दरस मदमाते । हुलसे अघर रग रस राते ॥
हुलसा वदन ओप रवि आई । हुलसि हिया कंचुकी न समाई ।
हुलसे कुच कसनी बन्द टूटे । हुलसी मुजा वलय कर फूटे ॥
हुलसी लंक कि रावन राजू । राम लखन दर साजहि साजू ।

.....
अंग अंग सब हुलसे केउ कतहु न समाइ ।

ठावहि ठाँव बिमोहा गई मुखछा गति आइ ।

जा० ग्रं० सटीक, पृ० ३०२

२. धरा लगन औ रचा विवाहू ।
३. रचि रचि मानिक मंडप छावा ।
४. बन्दन वार लाग सब तारा ।
५. कचन कलस नीर भरि धारा ।
६. इन्द्र पास आनी अपच्छरा ।
७. वेद पढ़हि पंडित तेहि ठाऊ ।
८. करहि सो पदमिनि मंगलचारा ।

(जायसी ग्रन्थावली विवाह-प्रसंग)

गया। यह सप्तपदी यद्यपि विवाह में एक साधारण सी प्रथा लगती है पर हिन्दू विवाह-प्रणाली सप्तपदी के बिना व्यर्थ है क्योंकि यदि किसी विवाह में अग्नि के सम्मुख सप्तपदी—अर्थात्, वर-वधु का सात पग साथ चलना, न की जाए तो उस विवाह को मान्यता कही भी नहीं दी जाती।^१ इस दृष्टि से सप्तपदी विवाह का एक महत्त्वपूर्ण अंग है। जायसी की पैनी दृष्टि से यह अंग कैसे ओझल हो सकता था जबकि उसने इस पद्धति के सूक्ष्मातिसूक्ष्म लोकाचारों को भी अपनी दृष्टि से ओझल नहीं होने दिया। यहाँ कवि ने वर को सूर्य और वधू को चन्द्र की उपमा देते हुए कहा है कि—

चाँद सूरज दुहुँ भावरि लेही।

नखत मोती तेबछावरि देही ॥

फिरहि दुवौ सत फेर को टेकै।

सातौ फेर गांठि सो एकै ॥

जायसी के इस विवाह के दृश्य के चित्रण से ज्ञात होता है कि वे काव्य और जीवन का अविच्छिन्न सम्बन्ध मानते थे। जीवन को सर्वाधिक प्रभावित करने वाले इस कृत्य का रसमय वर्णन कर उन्होंने अपने शास्त्रज्ञान एवं हिन्दू जीवन के अंगभूत लोकाचार ज्ञान का सम्पूर्ण परिचय दिया है। दूल्हा बने रत्नसेन को देखने के बाद पद्मावती में हर्षातिरेक एवं प्रफुल्लता का सहज और मनोविज्ञानसम्मत मार्मिक चित्रण प्रस्तुत करके कवि ने सहृदयों को भाव-विभोर करने में पर्याप्त सफलता प्राप्त की है। पद्मावत का यह प्रसंग पाठक को अविस्मरणीय क्षणों का स्मरण कर रसविभोर करने की क्षमता लिए हुए है।

भोज-वर्णन

हिन्दू जीवन-परम्परा में भोजों का भी विशेष महत्त्व है। पुत्र-जन्म, नामकरण, मुडन, विवाह, मृत्यु एवं अन्य अनेकविध सामाजिक सम्मेलनों में भोज का विशेष महत्त्व है। इसके अतिरिक्त अनेक धार्मिक और सामाजिक कृत्यों में ब्राह्मण भोजन या वर्ग-विशिष्ट के व्यक्तियों को सामूहिक भोजन कराने का प्रचलन समाज में बहुत प्राचीन काल से चला आ रहा है। हिन्दुओं के ही कुछ वर्गों में मृत्युभोज न करने वालों को हेय दृष्टि से देखा जाता है। इस दृष्टि से भोजन जीवन का अपरिहार्य अंग माने जाते हैं। तात्कालिक भारतीय समाज विशेषतः सामन्ती व्यवस्था में इनका महत्त्व और भी अधिक था।

जायसी ने पद्मावत में दो स्थलों पर होने वाले भोजों का वर्णन किया है।

(१) रत्नसेन-पद्मावती विवाह के अवसर पर पद्मावती के पिता गन्धर्व सेन द्वारा दिया गया भोज।

1. The majority view is that the parties become wife and husband at the end of the saptapadi.

Dr A. S. Alter's, "The position of the hindu women in hindu civilization" P 97.

(२) रत्नसेन-अलाउद्दीन के बीच हुई मैत्री के अवसर पर दिया गया भोज ।

इन दोनों में एक अन्तर बहुत स्पष्ट है, जो भोज विवाह के अवसर पर गन्धर्वसेन ने दिया वह तो निरामिष है और जो भोज चित्तौड़-दिल्ली संधि के अवसर पर दिया गया वह सामिष है । यह तो नहीं कि हिन्दू समाज निरामिष था पर कवि ने संभवतः हिन्दू विवाह की पवित्रता को बनाये रखने के लिए ही उसे निरामिष बताया हो । इन दोनों भोजों के वर्णन से स्पष्ट है कि आज से लगभग चार साढ़े चार सौ वर्ष पूर्व के लोगों में खानपान की प्रथाएं कैसी थीं और लोग इन भोजों को अपने जीवन में कितना महत्व देते थे । इन भोजों में वर्णित विस्तृत सूचियों से कथा-प्रबन्ध में तो शिथिलता आई है, पर इससे तात्कालिक खान-परम्परा की जो जानकारी मिलती है उसके महत्व को भी सर्वथा नकारा नहीं जा सकता । पाकशास्त्र में रुचि रखने वालों को तो इसका लाभ उठाना ही चाहिए यद्यपि अलौकिक रस प्राप्त करने के इच्छुकों को इन सूचियों से निराशा ही हाथ लगती है पर पद्यावत में वर्णन केवल दो है । इस दृष्टि से इन्हें सर्वथा अनावश्यक नहीं कहा जा सकता ।

विवाह के अवसर पर दिये गए भोज के लिए कवि ने कहा कि उसमें छप्पन प्रकार के पदार्थ परोसे गए थे । इनमें कपूर से सुवासित भात, मांड़े (विशेष विधि से तैयार किये गए घृत मिश्रित परावठे) विविध प्रकार की लुचई, पूरी, अदृष्टपूर्व एवं अनाघ्रात बावन प्रकार के खाद्य पदार्थों के अतिरिक्त विविध प्रकार के व्यंजन और अचार आदि भी दिया गया । दूध और दही से निर्मित अनेक खाद्य पदार्थ भी परोसे गए ।^१

यहां वर्णित सम्पूर्ण भोज्य सामग्री निरामिष बतायी गयी है ।

इसके विपरीत द्वितीय भोज में जो विशुद्ध राजनीतिक आधार पर दिया गया उसमें जंगल के विविध परिन्दों, जानवरों एवं अन्यान्य निरीह पशुओं के मांस का वर्णन किया गया है । इस भोज की लम्बी सूची में से कुछ नाम इस प्रकार हैं—

भेड़ें, बकरे, हिरन, नीलगाय, चित्रमृग, खरगोश, तीतर, बटेर, लवा, सारस, मोर, कौच, कबूतर, हारिल, मुर्गाबी के अतिरिक्त विविध प्रकार की मछलियां तथा निरामिष पदार्थों में से चावल से निर्मित विविध पदार्थ, विविध सूखे फलों को भूने मांस में मिश्रित कर लोगों के आगे रखा गया ।^२

यहां खाद्य पदार्थों की सूची आवश्यकता से बहुत अधिक है । इसी अनावश्यक विस्तार के कारण ही आलोचकों ने सूची परिगणन की भर्त्सना भी की है । यह तो पहले ही बताया गया है कि भोजों में वस्तु परिगणन परम्परा के निर्वाह के लिए ही कवि

१ जायसी ग्रंथावली सटीक, पृ० ३०५-६

२. जायसी ग्रंथावली सटीक, पृ० ५१४-५२१, छन्द ५४१-५४६

ने दिखाया है उसे स्वयं इसमें कोई रुचि हो ऐसा भी नहीं। इसके विपरीत उस ने भोज्य-पशुओं का परिगणन करते हुए जो संकेत दिया है उससे तो उन पशुओं पर उसे दया भी आ रही है। ऐसा आभास निम्नलिखित पंक्तियों में देखा जा सकता है—

“मोट बड़े सब टोइ टोइ घरे । उबरे दुबरे खुरुक न चरे ।

कंठ परी जब छुरी रक्त ढरा होइ आंसु ।

कै आपन तन पोरवा भा सो परावा मासु ॥

पशुओं के गले पर छुरी पड़ते ही उनकी आखों में आसू आना वर्णन कर संभवतः कवि उनके मन की पीर का निदर्शन करा कर इस अत्याचार के प्रति अपनी विरक्ति दिखावा चाहता है।

इन उपरोक्त भोजों में काव्य सौन्दर्य देखने की कल्पना व्यर्थ है। यह तो लेखक परिगणन शैली के परिचायक हैं अथवा इनके तात्कालिक समाज की विशेषतः सामन्ती समाज की खान-पान की प्रथाओं की जानकारी ही मिलती है। इससे अधिक इन भोजों का कोई महत्त्व नहीं। विवाह के अवसर पर दिया गया भोज वर्णन सक्षिप्त है अतः उससे तो कथानक पर विशेष व्याघात नहीं पड़ता पर दूसरे भोज की सूची अनावश्यक रूप से विस्तृत होने के कारण कथा प्रबन्ध में शैथिल्य लाने का कारण अवश्य बनी है जिससे आलोचकों ने इस सूची पर आपत्ति भी की है।

गौना प्रथा

विवाह से ही संबद्ध इस प्रथा के अनुसार तात्कालिक हिन्दू समाज में विवाह के तत्काल बाद अथवा एक, तीन या पाच वर्ष के अन्तर से, कहीं कहीं केवल कुछ दिनों का ही अन्तर डाल वधू पहली बार ससुराल में जाती है। यह प्रथा किसी न किसी रूप में अब भी प्रचलित है। विशेषतः वहाँ इसका प्रचलन अधिक है जब विवाह बाल्यावस्था में ही कर दिया जाता है। पद्मावत के अनुसार पद्मावती भी विवाह के एक वर्ष के बाद ही ससुराल गयी थी। प्रस्तुत ग्रन्थ में इस प्रथा का मार्मिक चित्रण दो स्थलों पर किया गया है। एक तो पद्मावती की विदाई के समय और दूसरा बीर बादल की पत्नी की विदाई केला में। ये दोनों ही दृश्य अत्यन्त मर्मस्पर्शी चित्र प्रस्तुत करते हैं। पियर से विदाई और पियागृह गमन ये दोनों बातें बड़ी मार्मिक हैं। ऐसे अवसर पर अश्रु और उल्लास के समन्वित भावों का चित्र उपस्थित होने पर कौन सहृदय है जिसका चित्त आन्दोलित नहीं होता। इस हर्ष और विषाद की केला में परिजनो को छोड़ प्रियजनों के पास जाना एक विचित्र संयोग है। एक ओर परिवार प्रसन्न है उसने पुत्री का विवाह कर कर्त्तव्य पालन किया। वर्षों से पालित पुत्री जो मूलतः घरोंहर थी अपने दामाद को सौप दी पर साथ ही पुत्री के जाने का अवसाद भी कम नहीं होता। जायसी ने इस परिस्थिति को व्यापक सदर्म में तो प्रस्तुत नहीं किया पर पद्मावती के मन पर और उसकी सखियों पर उस समय क्या बीती इसका चित्र बड़ी गहराई से उतारा है—

पद्मावती को अपने गौने की जब जानकारी मिली तो उसका हृदय काप उठा। नेत्रों में आसू आ गए। पीहर छोड़ पब 'पी' के घर जाना होगा। अपनी सहेलियों का साथ छूट जायगा। उसके हृदय में दुख की तीव्र अनुभूति होने लगी। सखियाँ उसके गौने का समाचार सुनकर उसके पास आईं। अब तो उसे सात समंदर पार पी के देस जाना होगा जहाँ से वापिस आना कठिन होता है। वहाँ से कुशलक्षेम कैसे मिलेगी आदि आदि।^१

पद्मावती की मन स्थिति का इस प्रकार चित्रण कर कवि ने सबके समान एक हृदयद्रावक दृश्य प्रस्तुत कर दिया। फलतः उसकी सब सखियाँ भी रोने लगती हैं और पद्मावती से कहती हैं कि जब तेरा पिता राजा है अपनी पुत्री को घर पर नहीं रख सका तो उनके पिता कैसे रखने में समर्थ होंगे अर्थात् उन्हें भी तो एक दिन अपने पीहर से जाना ही होगा। लड़कियों का जन्म तो चलने (पिया का घर) के लिए ही होता है। प्रिय के घर जाने वालों को भला कैसे रोका जा सकता है—

चलने कहँ हम औतरी औ चलन सिखा हम आई।

अब तो चलन चलावै, को राखै गहि पाई ॥^२

विधि के इस विधान को सिर झुका कर वे सखियाँ पद्मावती से भेंट करती हैं क्योंकि कौन जाने पुनः भेंट कब हो—

कत चलाई का करी, आयसु जाइ न भेंटि।

पुनि हम मिलहि कि न मिलै, लेहु सहेली भेंटि ॥^३

जायसी ने जहाँ भारतीय समाज के इस हृदयस्पर्शी चित्र की मार्मिक अभिव्यजना की है, इस अवसर पर प्रचलित तिथि-पत्रा आदि के माध्यम से मुहूर्त विचार के ज्ञान का परिचय भी दिया गया है। गन्धर्वसेन ने बिना मुहूर्त विचार के पद्मावती

१. गवन चार पदुमावती सुना। उठा घक्कि जिय औ सिर धुना।

गहबर नैन आए भरि आसु। छाड़व यह सिंघल कविलासु।

×

×

×

छांडिउ आपन सखि सहेली। दूरि गवन तजि चलिउं अकेली।

२. पुनि पदुमावती सखी बोलाई। सुनि कै गवन मिलै सब आई।

×

×

×

सात समुद पार वह देखू। कत रे मिलत कत आव संदेसू।

३. धनि रोवत सब रोवाहि सखी। हम तुम्ह देखि आपु कहँ भखी।

तुम असी जह रह न पाई। पुनि हम कहा जो आहि पराई।

४. जायसी ग्रन्थावली सटीक, पृ० ३८०

५. वही, पृ० ३७६

को विदाई नहीं दी इस तथ्य की ओर संकेत देते हुए कवि ने कहा कि यात्रा के समय यदि चन्द्र दाया हो तो सुखदायी होता है और बाया चन्द्र आपदाएं देता है आदि आदि ।^१

इससे स्पष्ट हैं कि तत्कालीन समाज में प्रचलित ज्योतिष की कतिपय बातों से कवि पूर्णतः परिचित था तभी उसने विदाई के समय इस प्रकार के विचारों को अभिव्यक्त किया है ।

इस कृति में 'गोरा बादल युद्ध यात्रा-खण्ड' के अन्तर्गत दिखाया है कि वीर गोरा जिस दिन युद्ध के लिए प्रस्थान कर रहा है उसी दिन उसका गौना आया है—

“बादल गवन जूझ कर साजा ।

तैंसाहि गवन आई घर बाजा ॥

इसके पश्चात् कवि ने बादल नवोढा प्रिया चारुरूप एवं सौन्दर्य का चित्र इन शब्दों में प्रस्तुत किया है—

का वरनौ गवने का चारु । चन्द्रवदनि रचि कीन्ह सिंगार ।

मांग मोति भरि सेंदुर पूरा । बैठि मयूर बाक तस जूरा ।

भौहि धनुक टकोरि परीखे । काजर नयन मार सर तीखे ।

घालि कचपटी टीका साजा । तिलक जो देख ठाव जिउ तासा ।

मनि कुंडलाडोलै दुई स्रवना । सीस धुनिहि सुनि सुनि पिउ गवना ।

नागिन अलक भलक उर हारु । भएउ सिंगार कत बिनु भारु ।

गवन जो आई पिय रवनि पिय गवने परदेस ।

सखी बुझावौ किमि अनल बुझै सो कहू उपदेस ॥^२

कहाँ तो वर्षों से पिय मिलन की आस को मन में संजोये एक नवला पीहर को छोड़ कर आयी और आते ही उसे पता चले कि उसका 'पिया' तो आज शत्रु से जूझने रणभूमि में जा रहा है । उस नवला के मन पर क्या बीती । इसकी कल्पना भी पाठक को सिहरा देती है । नवला भी कैसी जिसने प्रिय मिलनार्थ अभी-अभी अपने को संवारा है जिसकी मांग मोतियों और सिन्दूर से भरी है । जिसके जूड़े का बाकपन अभी तक अस्पृशित है । जिसकी धनु सदृश भौए है । कजरारी आँखों में यौवन सुलभ मादकता है । जिस के हिलते हुए कर्ण-कुंडल मानो प्रिय के जाने के समाचार को सुनकर हिलने के माध्यम से अपना सिर घुन रहे हैं । नागिन सदृश वेणी जिसके वक्ष के हार पर आ बैठी है उस नवला को ये सारे आभूषण और हार तो भार लगाने ही थे, उस अभुक्ता नवोढ़ा ने प्रिय को नयन भर कर देखा भी तो नहीं । न तो उसके लाज के बोल ही खुले थे और न उसने प्रिय को अधरामृत ही पिलाया था ।

१. दाहिन चन्द्रमा सुख सर्वथा ।

बाएं चन्द्र त दुख आपदा ॥

जा० ग्रं०, ना० प्र० स०, पृ० १६६

२. जा० ग्रं० सटीक, पृ० ५७१

ऐसी नवपरिणीता का जो चित्र जायसी ने यहा दिया है और चन्द्रमा, मयूर, घनुष, मारसर, नागिन, आदि उपमानों की योजना से उस नवला के मुख, जूडा, भौह, कजरारे नेत्र और अलकों के सौन्दर्य का अंकन कर जिस जीवन्त प्रतिमा को प्रस्तुत किया है उसके प्रति किस सहृदय की सहानुभूति न होगी। इस प्रकार के सश्लिष्ट वर्णन द्वारा उस नवला के रूप का चित्रण कर कवि ने उस नवला की मन-स्थिति का उद्घाटन उसके इन शब्दों में प्रस्तुत कर दिया—

रमणी तो प्रिय से रमण करने पीहर से पिया के घर आई पर आज का पिया परदेश जा रहा है। नवला सखी से पूछती है कि वह आग (कामाग्नि) बुझाये तो कैसे ?

गवन जो आई पिय रवनि । पिय गवने परदेस ।

सखी बुझावौ किमि अनल । बुझै सो कहु उपदेस ॥

यहा जायसी ने जो रवनि (रमणी) और अनल का प्रयोग किया है उस के निहतार्थ को समझने में ही सहृदय की सहृदयता है। इस प्रकार सार्थक और उद्देश्य-पूर्ण प्रयोगों से पद्मावत भरा पडा है। इस प्रकार के प्रयोग ही रसिकों की अमर याती है।

पीहर से प्रिय के घर आई नवला ने प्रिय से अनेक विनती की कि वह उसे भेंटे बिना युद्ध में न जाए इस अवसर पर नवला ने जो मार्मिक उक्तिया कही उनमें से कतिपय इस प्रकार है—

आजु गवन हौ आई नाहाँ । तुम न कत गवनउ रन माहाँ ।

×	×	×
अलक	परी	फंदवारि होइ
कैसहु	तजै	न पाय ।
×	×	×

कन्त ने कान्ता की जब एक भी न सुनी तो उस समय हृदय की अपार व्यथा के कारण जो अश्रुपात हुआ उससे उसका सारा शृंगार ही धुल गया। प्रिय के हाथों से अनछुई उसकी चोली भी भीग गई। उस अश्रुस्नाता और स्वेदखिन्ना नवला की जो दशा थी, जायसी ने उसका चित्र इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

कैसहुं कूत फिरै नहि फेरे ।

आगि परी चित उर घनि केरे ।

उठे सो धूम नैन करवाने ।

जबहि आसु रोइ बेहराने ।

भीजे हार चीर हिय चोली ।

रही अछत कंत नहि खोली ।

भीजी अलक खूई कटि मंडन ।

भीजे भंवर कंवल सिर फुदन ।

चुई चुई काजर आँचर भीजा ।
तबहु न पिय कर रोबँ पसीजा ।^१

इस प्रकार के मोहक चित्रो के माध्यम से महाकवि जायसी ने तत्कालीन गौना का वर्णन किया है ।

जौहर और सती प्रथा

राजपूती जीवन से संबद्ध काव्यों में जौहर और सती प्रथा का वर्णन कवियों का प्रिय विषय रहा है । मृतक पति की देह को गोदी में रख कर जब कोई वीर रमणी चिता में जल जाती थी तो उसे सती कहा जाता था और वीरों की पराजय अथवा युद्ध में खेत रहने पर सामूहिक रूप से जो वीर पत्नियाँ घघकती आग के शोलो में अपने को भोका करती थी तो उस प्रथा को 'जौहर' का नाम दिया गया । जन-श्रुति के अनुसार राजपूती गढो के भीतर युद्धकाल में विशाल अग्निचिता घघकती रहती थी । युद्ध में पराजय सुनते ही वीरागनाएं शत्रु के हाथों अपमानित होने की अपेक्षा अपने को अग्नि में समर्पित करने में गौरव का अनुभव करती थी । मध्ययुगीन सम्पूर्ण भारतीय वीर काव्यों में इस प्रकार की अनेक घटनाओं का चित्रण मर्मस्पर्शी काव्यात्मक शैली में उपलब्ध होता है । वस्तुतः जौहर एक सामूहिक आत्म-बलिदान था जहाँ वीरागनाएं अग्नि में कूद कर प्राणान्त करती थी जबकि उनके वीर पति रणभूमि में मृत्यु पर्यन्त लड़ कर प्राण दिया करते थे ।^२

पद्मावत में जौहर का वर्णन तब आता है जब दिल्लीपति अलाउद्दीन के साथ संघर्ष करते हुए राजपूतों को अपनी पराजय का विश्वास होने लगा । इस समाचार के ज्ञात होते ही राजपूत रमनिया अपने को प्रसाधित कर जल मरने को प्रस्तुत होने लगी—

जौहर कहँ साजा रनि वासू । जिन्ह सत हिये कहा तिन्ह आसू ।

पुरुषह्व षड्ग सम्हारे । चन्दन खेवरे देह ।

मेहरतल सेन्दुरमेला । चहहिं भइ जरि खेह ।

परन्तु संघि का समाचार दिला कर कवि ने वीर रमणियों को अग्निशिखा से आर्लिगन करने से यहाँ रोक दिया ।

इसके बाद देवपाल से युद्ध करते हुए जब राजा रतनसेन की मृत्यु हो गई और अलाउद्दीन ने गढ को घेर लिया तो उस समय के 'जौहर' की मार्मिक अभिव्यक्ति करते हुए कवि ने कहा कि अलाउद्दीन के पहुँचने से पूर्व ही वीरागनाएं सामूहिक रूप से अग्निशिखा में भस्म हो गई—

१. जा० ग्रं० सटीक, पृ० ५७५

२. श्री० ए० जी० शिरेफ-पद्मावति, पृष्ठ २६३ पादटिप्पणी ।

जौहर भइ सब इस्तरी, पुरुष भये संग्राम ।

बादशाह गढ चूरा, चितउर भा इसलाम ॥

यहाँ राजपूतो की वीरता एवं वीरांगनाओं की शौर्यगाथा के माध्यम से वीर और करुण रस का अद्भुत परिपाक दर्शा कर कवि ने काव्यात्मक सौन्दर्य को चरम सीमा तक पहुँचा दिया है। सती प्रथा के अन्तर्गत वीर रमणी सदा यही कामना करती आयी है कि वह परलोक में पति के सग विहार किया करेगी। रत्नसेन की मृत्यु के पश्चात् नागमती और पद्मावती ने पति से परलोक में मिलने के लिए जब जीवन का अन्तिम श्रृंगार किया और प्रिय की चिता के पास जाकर अपने केश खोले तो कवि कहता है कि केशो को खोलने से मोतियों की लड़ियाँ जब टूटी तो ऐसे प्रतीत होता था मानो रात्रि में गगन के सितारे ही टूट पड़े हों।^१ इस समय हर्ष और विषाद की एक मिश्रित भावना दृष्टिगोचर हो रही थी। बाजा बज रहा था। यह बाजा एक बार विवाह के समय बजा था और दूसरी बार सती होने के समय बज रहा था। इस करुण दृश्य पर कवि ने कहा—

आजु सूर दिन अथवा, आजु रैन ससि बूड ।

आजु बाँचि जिउ दीजिए, आज आगि हम्ह जूड ॥^२

आज सूर्य दिन में ही अस्त हो गया, आज चन्द्रमा रात्रि में ही डूब गया। आज हम स्वेच्छा से जीवन देंगे। आज आग हमारे लिए शीतल हो गयी है।

अन्ततः रानियो ने कहा प्रिय जीते जी तूने हमें कंठ से लगाया था, मरणो-परान्त हम तुम्हें कंठ लगा रही हैं। पाणिग्रहण (विवाह) के समय तूने जो गाँठ जोड़ी थी वह गाँठ अन्त तक छोड़ी नहीं जा सकती—

जियत कंठ तुम्ह हम कंठ लाई ।

मुए कंठ नहि छाडहि साँई ।

औ जो गाँठ कत तुम्ह जोरी ।

आदि अन्त दिह्लि जाइ न छोरी ।

इस के पश्चात् प्रिय को कंठ लगा कर वे दोनों रानिया सती हो गईं। उन की मृत्यु पर कवि ने कहा कि शील और सौन्दर्य की वे प्रतिमूर्तियाँ पति के प्यार में रंगी जब स्वर्ग पहुँची तो स्वर्ग भी उन की लाली से लाल हो गया—

“राती पिय के नेह गई सरग भएउ रतनार”

उनकी शौर्यपूर्ण गाथा के अन्त में करुणा की अतिशयता से व्याकुल कवि ने कहा कि जिसका जन्म हुआ है उसकी मृत्यु अवश्यभावी है। संसार में कोई सदा नहीं रहा—

“जो रे उवा सो अथवा रहा न कोई संसार ।”

१. छोरे केस मोति सब टूटी । जानहु रैन नखत सब टूटी ।

२. जा० ग्रं०, पृ० ५६८

जा० ग्रन्थावली, पृ० ५६७

इस अन्तिम दृश्य में कवि ने हर्ष-विषाद तथा निर्वेद के तीनों भावों को रसगुम्फित कर अपनी काव्य-कला की उत्कृष्टता का जीवन्त उदाहरण प्रस्तुत किया है। अन्ततः अलाउद्दीन का चिता की राख को हाथ में ले कर संसार को मिथ्या कहना दिखा कर कवि ने इस दृश्य का पर्यवसान शान्त रस के रूप में कर पटाक्षेप ही कर दिया—

“छार उठाई लीन्ह इक मूठी । दीन्ह उड़ाई परिधमी भूठी”

सौन्दर्य की जिस अप्रतिम रमिश के लिए बादशाह ने इतना बड़ा संघर्ष किया उस की यह कारुणिक परिणति सचमुच हृदयविदारक है।

सामाजिक उत्सव और पर्व

लोक-जीवन के चितरे महाकवि जायसी ने तत्कालीन भारतीय समाज को सर्वाधिक प्रभावित करने वाले वसन्त, होली और दीवाली प्रभृति उत्सवों और पर्वों का वर्णन भी कथानक के अग्ररूप में प्रस्तुत किया है। इनमें षड्ऋतु वर्णन के अन्तर्गत वसन्तश्री का वर्णन अत्यन्त ही रोमानी शैली में किया गया है। होली और दीवाली का उल्लेख वसन्त के सदर्म में तो है ही, ‘नागमती वियोग खड’ के अन्तर्गत ‘बारहमासा’ में भी इनके संकेत दिये गए हैं। इससे ज्ञात होता है कि तत्कालीन भारत में इन पर्वों का एवं वर्षाऋतु के अन्तर्गत तीज आदि को भी लोग विशेषताएँ स्त्रियाँ सोल्लास मनाया करती थी।

वसन्त-पूजा के लिए गौरी के मन्दिर में गई पद्मावती की भेट रत्नसेन से हुई थी जहाँ उसके रूप-सौन्दर्य को देखते ही जोगी बना राजा अचेत हो गया था। उन दिनों वसन्त-पंचमी के दिन गौरी-शिव की पूजा प्रचलित रही होगी। तभी सिंहल-सुन्दरी बहा गयी थी। इस अवसर पर विभिन्न प्रकार के अन्य आयोजनों के अतिरिक्त लोकनृत्य, लोकगान, चाचरी आदि नृत्यों में भाग लेती हुई स्त्रियाँ शृंगार कर वसन्त की मोहक छटा में आकठ डूबकर यौवनसुलभ आनन्द का उपभोग करती थीं।

जायसी ने अपनी सहज मधुर लोक-भाषा में वसन्त के इस दृश्य का अकन इस प्रकार किया है—

नवल वसन्त नवल सब बारी । सेंदुर बुक्कन होइ धमारी ।

खिनिहिं खिनिहिं खिन चांचरि होई । नाच कूद भूला सब कोई ।

सेंदुर खेह उड अस । गगन भएउ सब रात ।

राती सगरिउं धरती । राते बिरछन्ह पात ॥

गुलाल से धरती-आकाश की ललिमा के चित्रण के पश्चात् कवि ने कहा कि फाग में होने वाले नृत्यों ने विरह की होली जला डाली है। प्रिया प्रिय के संग नृत्य-मग्ना है तो भंवरे कलियों के संग नृत्य कर रहे हैं।^१ वसन्त के इस काव्यात्मक चित्रण

१. होई फाग भरी चाचरि जोरी । विरह जराय दीन्ह जस होरी ।

पति संजोग धनि जोबन बारी । भौर पुहुप संग करहिं धमारी ।

वसन्त वर्णन, जा० ग्रंथावली

में पद्मावती के संयोग शृंगार के अन्य चित्र भी बहुत आकर्षक बन पड़े हैं।

संयोग में वसंत और होली जहाँ आनन्ददायक होते हैं यही पर्व वियोग में सालने वाले हो जाते हैं। पति के संयोग में वसन्त-होली पद्मावती के लिए वरदान थे तो ये पर्व वियोगिनी नागमती के लिए अभिशाप; फाग के आते ही सब युवतियाँ अपने प्रियतम के साथ विभिन्न नृत्यों में मस्त हो जाती हैं पर मेरा शरीर ऐसे जल रहा है जैसे होली। सभी वृक्षों ने पुराने पत्ते सड़ने के बाद नए फूल-पत्तों से नाता जोड़ लिया है। चैत मास में वसन्त के धमारी नृत्य और गान गूजने लगे हैं पर मेरे लिए तो यह संसार उजाड़ हो गया है—

फागु करहि सब चाचरि जोरी ।
मोहि तन लाइ दीन्ह जस होरी ॥
तरिवर भरहि भरहि बन ढाखा ।
भइ ओनंत फूलि फरि साखा ॥
चैत वसन्ता होइ धमारी ।
मोहि लेखे संसार उजारी ॥^१

इसी बारहमासा के अन्तर्गत कवि ने दिवाली का चित्रण भी किया है। वियोगिनी नागमती को दुख है तो इस बात का कि इस महान पर्व पर सभी सखियाँ आनन्द और उल्लास में मस्त होगी। बिछड़े लोग गले मिलेंगे पर उसका निठुर प्रिय अब तक भी नहीं लौटा। उसके लिए दिवाली भी अन्य पर्वों के समान दुखदायक ही हो रही है।^२

कवि ने इन पर्वों के द्वारा जहाँ तत्कालीन भारतीय हिन्दू समाज की धार्मिक और सांस्कृतिक परम्पराओं का निदर्शन किया, वहाँ इनके द्वारा जीवन के हर्ष और विषाद को अभिव्यक्ति देकर पद्मावत के काव्य-सौन्दर्य को भी एक निखार दिया है।

नगर-सौन्दर्य-वर्णन

पद्मावत में जायसी की लेखनी केवल सिंहल द्वीप के सौन्दर्य-वर्णन पर ही सीमित रही है। सौन्दर्य-राशि पद्मावती की जन्म-स्थली के सौन्दर्य-वर्णन में कवि ने अपनी लेखनी की अधिकाधिक शक्ति लगा दी। उसके मनश्चक्षु वहाँ से हटने का नाम ही नहीं लेते। सौन्दर्य की अप्रतिम मूर्ति जहाँ जन्मी थी भला उसके सौन्दर्य को कवि कैसे छोड़ सकता था। सौन्दर्य की उपासना करने वाले एव सौन्दर्य को ही ईश्वर मानने वाले कवि ने दिल्ली, चित्तौड़ प्रमृति नगरो के वर्णनों की पूर्णतः उपेक्षा कर दी। प्रसंगवश यदि कहीं कहना भी पड़ा तो वह वर्णन चलता-सा है। उसकी

१. जा० ग्रं०—नागमती वियोग खड ।

२. सखि मानै तिउहार सब, गाइ, दिवारी खेल ।

हों का गावों कन्त बिनु रही छार सिर मेलि ॥ (वही)

दृष्टि तो सिंहल के प्राकृतिक एवं नागरिक सौन्दर्य पर टिकी थी। फलतः उसी के चित्रण में ही उसने अपनी लेखनी को धन्य कर लिया।

सिंहल द्वीप की प्राकृतिक छटा में कवि ने सघन अमराइया^१ मलयाचल के वृक्ष और पादप^२ विविध पक्षियों का कूजन, चतुर्दिक सज्जित वाटिकाएं, मानसरोवर, ताल-तलैया आदि का वर्णन कर दर्शाया है कि सिंहल द्वीप पर प्रकृति की अपार कृपा थी।

हीरामन सुआ के पीछे चलने वाला राजा रत्नसेन सात समुद्रों की अनेक आपदाओं और बाधाओं को पार करने के उपरान्त जब अकस्मात् प्रकृति में परिवर्तन का अनुभव करता है तो वह एक साथ चमत्कृत हो उठता है। वस्तुस्थिति तो यह थी कि वह अदृष्ट पूर्व सिंहल द्वीप के पास पहुच चुका था। वहा पहुचते ही उसे लगा कि वहा की हवा में शीतलता है। गन्धवाही मलय पवन तन की तपन बुझाने लगा है।^३ सामने ही जहा-तहा फैले मेघों में बिजली कौंधने लगी है।^४ उस समय हीरामन ने राजा को बताया कि अब वह सिंहल द्वीप में पहुच चुका है।

सिंहल द्वीप की प्राकृतिक शोभा के वर्णन के पश्चात् कवि द्वीप के आन्तरिक सौन्दर्य का अकन इन शब्दों में कर रहा है।

हीरामन तोता रत्नसेन को पद्मावती के सौन्दर्य की ओर आकर्षित करने के लिए उसकी जन्म-स्थली के आन्तरिक सौन्दर्य का परिचय देने के लिए कहता है कि वहा पग-पग पर कूप और सुन्दर बावलिया बनी हुई है। उन्ही के तट पर अनेक साधु-तपस्वी साधनानिरत है।^५ उस द्वीप में बने मानसरोवर के सौन्दर्य का तो कहना ही क्या? वह तो सागर सम गहरा और गम्भीर है, उसका जल अमृत सदृश निर्मल और कपूर की गंध से सुवासित है। लका द्वीप से लाई शिलाओं से उस के घाट बनाये गये हैं। उसके चारों ओर सीढिया बनी हैं जो जल तक पहुचती हैं, उस सरोवर में सहस्र दल खिले हुए हैं। सीपियों के उलटने से वहा मोती बिखरे हुए हैं जिन्हें केलि करते हुए हंस ही चुगा करते हैं। सरोवर के किनारे सकल वृक्षों की पकितया शोभा देती है।^६

१. "घन अंबराळं लाग चहुपासा"

२. "तरुवर सबै मलय गिरि लाए"

जा० ग्र०—सिंहल वर्णन

३. "पवन वास शीतल लै आवा"

४. "उठे मेघ अस जानहु आगे। चमके बीजु गगन पर लागै"

५. पग पैग कुआबावरी। साजि बैठक औ पावरी। { जा० ग्र०—सिंहल द्वीप वर्णन

६. मानसरोदक देखिए काहा। भरा समुन्द अस अति अवगाहा।

पानी मोती अस बिरमर तासू। अन्नित बानि कपूर सुबासू।

लंक दीप कै सिला अनाई। बाधा सरवर घाट बनाई।

खंड खंड सीढी भइ गरेरी। उतरहि चढहि लोग चहुफेरी।

फूला कंवल रहा होई राता। सहस सहस पंखुरिन्ह कर छाता।

उथ लोह सीप मोति उतराहि। चुगाहि हंस केली कराहि।

—वही

गढ-वर्णन

जहा तक गढ-वर्णन का सम्बन्ध है कवि ने चित्तौड और सिंहल गढो का ही वर्णन किया है। दिल्ली के गढ के वर्णन का अवसर यहा नही आ पाया।

सिंहलगढ के वर्णन मे कवि ने जहा इस गढ के बाह्य और आन्तरिक वैभव का चित्र प्रस्तुत किया वहा इसमे एक आध्यात्मिक सकेत भी दिया गया है जो वस्तुतः योग-साधना का द्योतक है जिसके अनुसार मानव के शरीर को एक दुर्ग का रूप देकर इस के दस रन्ध्रो को दशद्वारो की सज्ञा प्रदान की गई है। नौ द्वारो से श्वास रोक कर साधक सिर के बीच विद्यमान दशम द्वार मे प्राण वायु को ले जाने का अभ्यास कर अन्ततः ब्रह्मरन्ध्र (दशमद्वार) के माध्यम से मोक्ष प्राप्त करता है। गढ की इस सश्लिष्ट वर्णन-पद्धति का निर्देश शिव रत्नसेन को करते है ताकि वह सिंहलगढ के सम्पूर्ण रहस्य को हृदयगम कर गढ पर आक्रमण कर अपनी लक्ष्यसंरूपा पद्मावती को प्राप्त कर सके।

इससे मिलता-जुलता वर्णन हीरामन तोता ने भी रत्नसेन के समक्ष किया था जो सिंहलद्वीप मे पहुचने पर राजा को वहा का परिचय दे रहा है। सश्लिष्ट वर्णन के कारण ही इस लौकिक प्रेम-कथा में वर्णित गढ के साथ-साथ एक अलौकिक आध्यात्मिक अर्थ अन्तःसलिला सरिता की भान्ति अध्येता के मनश्चक्षुओ के समक्ष स्पष्ट होने लगता है—

गढ तस बाँक जैसी तोरि काया ।
परखि देखु तै ओहि छाया ।
पाइअ नाहि जूझि हठ कीन्है ।
जेइ पावा तेइ आपु चीन्है ।
नौ पौरी तेहि गढ मझिआरा ।
औ तह फिरहि पाच कोटवारा ।
दसवँ दुआर गुपुत एक ताकी ।
अगम चढाव बाट सुठि बाकी ।
भेदी कोउ जाइ ओहि घाटी ।
जौ लौ भेद चढै होइ चाटी ।
गढ तर सुरंग कुड अँवगाहा ।
तेहि मँह पथ कहौ तोहि पाँहा ।
चोर पैठि जब सधि संवारी ।
जुआ पैत जेउ लाव जुआरी ।

-
१. यहा स्पष्ट है कि महादेव ने जिस गढ का वर्णन किया है वह आध्यात्मिक साधना मे वर्णित योगाभ्यास का मार्ग भी है।

जस मरजिया समुद्र घसि मारै हाथ आव तब सीप ।
ढूँढ लेहि ओहि सरग दुवारी औ चढु सिंहलदीप ।

जा० ग्र०. पृ० २४५

इस से पूर्व भी सिंहल के गढ़-वर्णन में आध्यात्मिक सकेत मिलते हैं जहाँ हीरामन सुआ रत्नसेन को सिंहल द्वीप से परिचित करा रहा है ।

गढ़-वर्णन में कवि ने गढ़ों के चतुर्दिक खाइयो का वर्णन किया है जहाँ सदा पानी भरा रहता है ताकि शत्रु आक्रमण न कर सके । गढ़ों के साथ ऊंची प्राचीरो, सूचना देने के लिए घंटों और षडियालों की व्यवस्था के अतिरिक्त सेना के विभिन्न अवयवों के चित्रण द्वारा तत्कालीन सैनिक व्यवस्था की जानकारी भी मिलती है ।

गढ़ चित्तौड़ के वर्णन में भी प्रायः इसी प्रकार के भाव हैं पर सिंहल द्वीप के समान सिंहलगढ़-वर्णन में कवि ने अधिक उदारता दिखाई है ।

अन्त में यह कहा जा सकता है कि जायसी ने पद्मावत में तत्कालीन सामाजिक जीवन की छटा का अंकन कर रसिक अध्येता को मध्यकालीन समाज के कतिपय जीवन्त और सुन्दर पहलुओं से परिचित कराया है ।

जायसी का रहस्यवाद

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने—“साधना के क्षेत्र के अद्वैतवाद को भावना के क्षेत्र का रहस्यवाद” माना है। रहस्यवाद की सत्ता दर्शन और काव्य दोनों में रहती है। परन्तु रहस्यवाद का प्रयोग केवल काव्यगत रहस्यवाद के लिए ही होता है। दर्शन का रहस्यवाद जहाँ ज्ञान-प्रधान होता है, वहाँ काव्य का रहस्यवाद भाव-प्रधान होता है। काव्य में ज्ञान और भाव—दोनों का समन्वय होते हुए भी अनिवार्यतः भाव की प्रधानता रहती है। दर्शन में भाव के लिए कोई स्थान नहीं रहता। इस प्रकार जब साधक भावना का आधार लेकर आध्यात्मिक सत्ता की रहस्यमयी अनुभूतियों को शब्दमय चित्रों में सजा कर अभिव्यक्त करने लगता है, तभी साहित्य में रहस्यवाद की सृष्टि होती है।

रहस्यवाद और धर्म-साधना

रहस्यवाद का धर्म से सीधा, घनिष्ठ और सच्चा सम्बन्ध है। इसी तथ्य को स्पष्ट करते हुए डा० राधाकृष्णन का कहना है—“प्रत्येक धर्म में कुछ विधि-निषेध हुआ करते हैं। आध्यात्मिकता में विधि-निषेधों की प्रतिष्ठा न होकर सर्वोच्च सत्ता को जानने, उससे तादात्म्य स्थापित करने और जीवन के सर्वांगीण विकास के विस्तार करने पर ही सर्वाधिक बल दिया जाता है, आध्यात्मिकता वास्तव में धर्म का अन्त-सार है। रहस्यवाद का सम्बन्ध धर्म के सारपक्ष से रहता है।” डा० ई० के यर्ड ने तो इसे और अधिक स्पष्ट शब्दों में इस प्रकार कहा है—“रहस्यवाद वास्तव में वह धार्मिक अनुभव है जिसमें ईश्वर की अनुभूति अपनी पराकाष्ठा में पाई जाती है।”

वस्तुतः मानव-जाति अपनी सृष्टि के आरम्भ से ही कुछ महत्त्वपूर्ण समस्याओं को सुलझाने का प्रयत्न करती रही है और अपने निरन्तर बढ़ते हुए अनुभव और ज्ञान के सन्दर्भ में नाना प्रकार से उनका समाधान ढूँढती रही है। जीवन और मृत्यु क्या हैं? मृत्यु के पश्चात् क्या होता है? इस जगत् की सृष्टि कैसे हुई? इस समग्र सृष्टि का उद्देश्य और साध्य क्या है? दुःख का मूल कारण और उसका वास्तविक स्वरूप क्या है। इस दुःख से सदा के लिए निवृत्ति का साधन क्या है? इन प्रश्नों को सचमुच ही सार्वकालिक तथा सार्वभौमिक कहा जा सकता है। इन प्रश्नों के विभिन्न कालों और

देशों में विभिन्न उत्तर दिए गए हैं और ये उत्तर ही संसार के सभी धर्मों के आधार हैं ।

विश्व के विभिन्न धर्मों में परस्पर अनेक भेद हैं किन्तु उन सब में एक मूलभूत समानता है । सभी धर्मों का विश्वास है कि इस सम्पूर्ण चराचर जगत् के पीछे कोई परमतत्त्व शक्ति या सत्ता कार्य कर रही है । सभी धर्मों की मान्यता है कि उनके आधारभूत सिद्धान्त उन दिव्य पुरुष अथवा ग्रन्थों की देन है जिन्हें उस परमतत्त्व, शक्ति अथवा सत्ता से प्रत्यक्ष ज्ञान की अनुभूति हुई है । उदाहरणार्थ, हिन्दुओं का विश्वास है कि वेद शाश्वत हैं और उनमें शब्दबद्ध ज्ञान ईश्वर-प्रदत्त है । बौद्धों का विश्वास है कि तथागत को उस परमतत्त्व की प्रत्यक्षानुभूति हुई थी, जिसके कारण ज्ञान-निर्वाण का मार्ग प्रशस्त होता है । ईसाई धर्मावलम्बियों की मान्यता है कि ईसामसीह ईश्वर के पुत्र थे, अतः उन्हें ईश्वर और उसके लोक का सम्यक् तथा प्रत्यक्ष ज्ञान था । मुसलमान भी इसी प्रकार का दावा करते हुए कहते हैं कि मुहम्मद साहब ईश्वर के दूत थे, अतः उसके साथ उनका प्रत्यक्ष सम्पर्क था । इस प्रकार परमतत्त्व, शक्ति या सत्ता के प्रत्यक्षानुभव का तत्त्व रहस्यवादी तत्त्व है और संसार के सभी धर्मों का मूलाधार यही रहस्यवाद है ।

किसी धर्म का विश्लेषण करने पर उसमें तीन मुख्य बातें दिखाई पड़ेंगी—

- (१) आस्तिकता अर्थात् परमतत्त्व, शक्ति अथवा सत्ता की प्रत्यक्षानुभूति—यह सभी धर्मों का मूलाधार है ।
- (२) दार्शनिकता अर्थात् उस प्रत्यक्षानुभूति की बौद्धिक व्याख्या—यह सभी धर्मों का दार्शनिक पक्ष होता है ।
- (३) साधना-पथ अर्थात् कतिपय विशेष धार्मिक क्रियाएँ, उपासना-पद्धति तथा नैतिक नियमों एवं सिद्धान्तों की एक संहिता—जिसके पालन से उस धर्म के अनुसार व्यक्ति को अपने चरम प्राप्तव्य तक पहुँचने में सहायता मिलती है । इस प्रकार यह निश्चित है कि रहस्यवाद का मूलतत्त्व—ईश्वरानुभूति विश्व के सभी धर्मों का आधार है । इसका विश्लेषण ही प्रत्येक धर्म का दर्शन है और इस आधारभूत लक्ष्य की प्राप्ति के साधनरूप ही सभी साधन-पद्धतियाँ हैं । इस प्रकार धर्म और रहस्यवाद का घनिष्ठ सम्बन्ध स्पष्ट और असन्दिग्ध है ।

रहस्यानुभूति की अनिर्वचनीयता

रहस्यवाद शब्द की विविध व्याख्याएँ की गई हैं । इसका एक कारण यह है कि विभिन्न देशों तथा कालों में उत्पन्न होने वाले सभी रहस्यवादियों का निश्चित तथा स्पष्ट मत है कि रहस्यवादी-अनुभूति शब्दाभिव्यक्ति का विषय नहीं । कबीर ने इसे 'गूँगे के गुडे' की उपमा देते हुए इस तथ्य को इन शब्दों में अभिव्यक्त किया है—

आत्म अनुभव ज्ञान की जो कोई पूछे बात ।

सो गूगा गुड खाइ के कहै कौन मुख स्वाद ॥

क० ग्रन्थावली, पृ० ८८

कवि-शिरोमणि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने भी इसी सत्य को इन शब्दों में वाणी दी है—“कभी-कभी मनुष्य के शब्द भाषा न रह कर गूगे की वाचिक मुद्राएँ मात्र बन जाते हैं। उनसे उस मनुष्य के अन्तर्विचारों का संकेत मिल सकता है, पर समुचित अभिव्यक्ति नहीं होती। उसके विचार जितने ही सजीव और सप्राण होंगे, उतनी ही अधिक आवश्यकता इस बात की होगी कि उसके शब्दों का विवेचन करने समय उसके जीवन पर बराबर दृष्टि रखी जाए जो उसके शब्दों के स्पष्टीकरण के लिए शब्दकोश का सहारा लेते हैं, वे नाम मात्र को ही घर तक पहुँच पाते हैं, क्योंकि बाह्य प्राचीरों उनका मार्ग निरुद्ध कर देती हैं और अन्तर्भवन में प्रवेश करने का उन्हें कोई मार्ग ही नहीं मिलता। यही कारण है कि जब हम अपने महान् ऋषियों के उपदेशों को जीवन में चरितार्थ करने के स्थान पर शब्दार्थ द्वारा उन्हें समझने का प्रयत्न करते हैं तो नाना प्रकार के मतभेद उठ खड़े होते हैं।” जर्मनी के महान् रहस्यवादी दार्शनिक एकहार्ट ईश्वरानुभूति (रहस्यवाद) की अनिवर्चनीयता की चर्चा के पश्चात् अपने मत के समर्थन में सन्त आगस्टाइन के प्रस्तुत शब्दों को प्रमाण के रूप में उद्धृत करते हुए कहते हैं—“ईश्वर के सम्बन्ध में किसी व्यक्ति का सर्वोत्तम कथन यही हो सकता है कि वह अपने अन्तर्विवेक और बुद्धिमत्ता के बल पर उसके सम्बन्ध में मौन धारण कर ले।” यहाँ यह उल्लेखनीय है कि विवेकजन्य मौन और अज्ञानप्रसूत मौन में एक स्पष्ट और गहरा अन्तर है।

रहस्यवाद की विभिन्न परिभाषाएँ

रहस्यानुभूति के अनिवर्चनीय होने पर भी कतिपय मनीषियों ने उसके निर्वचन का प्रयास किया है। वस्तुतः अनन्त-असीम परमसत्ता के दृश्य जगत् में अनन्त रूप दिखाई देते हैं अतः विभिन्न रहस्यवादियों ने अथवा एक ही रहस्यवादी ने विभिन्न अवसरों पर उस सीमातीत परमसत्ता की अनुभूति को अपने स्वभाव और परिस्थितियों के अनुसार भिन्न-भिन्न रूप में देखने के कारण उसे विभिन्न प्रकार से अभिव्यक्ति दी है। इस प्रकार ‘रहस्यवाद’ शब्द की विभिन्न विद्वानों ने भिन्न-भिन्न प्रकार से व्याख्या-परिभाषा प्रस्तुत की है। एबलिन अण्डर हिल के अनुसार—“रहस्यवाद भगवत् सत्ता के साथ एकता स्थापित करने की कला है। रहस्यवादी वह व्यक्ति है जिसने किसी-न-किसी सीमा तक इस एकता को प्राप्त कर लिया है, अथवा जो उसमें विश्वास करता है और जिस ने इस एकता-सिद्धि को ही अपना चरम लक्ष्य बना लिया है।” प्रो० आर० डी० रानाडे के शब्दों में—“रहस्यवाद का अभिप्राय ईश्वरैक्य सुख का मौन उपभोग करना है।” डा० रामकृष्ण वर्मा के अनुसार—“रहस्यवाद आत्मा की उस अन्तर्हित प्रवृत्ति का प्रकाशन है जिसमें वह दिव्य और अलौकिक शक्ति से अपना

शान्त और निश्चल सम्बन्ध जोड़ना चाहती है और यह सम्बन्ध यहाँ तक बढ़ जाता है कि दोनों में कुछ भी अन्तर नहीं रह जाता।” डा० सरनामसिंह शर्मा के शब्दों में—
“विशेष अनुभूति की प्रतीकाश्रित अभिव्यक्ति साहित्य में ‘रहस्यवाद’ नाम पाती है। रहस्यवाद कोई दार्शनिक वाद न होकर वस्तुतः साहित्यिक वाद है जिसका लक्षण प्रेमाश्रयी अद्वैतानुभूति और प्रतीकाश्रयी साकेतिक अभिव्यक्ति है।”

डाक्टर गोविन्द त्रिगुणायत ने पूर्ववर्ती विद्वानों की परिभाषाओं को अपूर्ण मानते हुए अपनी ओर से पूर्ण परिभाषा इन शब्दों में प्रस्तुत की है—“रहस्यवाद उस रहस्यमय अध्यात्म पुरुष के विराट् के सौन्दर्य से मुग्धभूत जीवात्मा की उस भावमयी साधना का सरस प्रकाशन है जिसमें वह अपने प्रियतम से सुहाग प्राप्त करने के लिए तड़प उठती है और यह तड़प इस सीमा तक बढ़ जाती है कि उस पीड़ा में उसके अस्तित्व का विलय हो जाता है और नीर-छीर वा शराब-पानी की तरह दोनों मिलकर एक हो जाते हैं।”

उपर्युक्त परिभाषाओं में से किसी भी एक परिभाषा में जीवन, सौन्दर्य, सत्य, अथवा आनन्द के समस्त प्रयोजनों को गुम्फित कर देना सम्भव नहीं हुआ। वस्तुतः किसी से भी यह आशा करना उचित नहीं कि भगवद् सत्तानुभूति की सम्पूर्ण उपपत्तियों को एक व्याख्या या परिभाषा की सीमा में बांध दे, जब कि वह सत्ता अपने-आपको उपर्युक्त सभी माध्यमों से अभिव्यक्त करती है और फिर भी उससे अतीत है।

रहस्यवाद की आदर्श परिभाषा और उसका आधार

अनादिकाल से मानव अपने-आपमें एक अपूर्णता का अनुभव करता रहा है और इस अपूर्णता के अनुभव ने ही उसके अन्तर्मन में एक स्थायी उद्विग्नता को जन्म दिया है जिसका परिणाम विश्व की समस्त विधाओं, कलाओं, दर्शनों तथा ज्ञानविज्ञानों का जन्म और विकास है। मानव विश्व में व्याप्त अगणित विषमताओं के अन्तस्तल में किसी सामान्य सिद्धान्त तथा नियामक सत्ता के प्रति जिज्ञासु रहा है जिससे उसकी अपूर्णता पूर्णता में बदल सके। कबीन्द्र रवीन्द्र के शब्दों में—“द्वैतवाद के अस्तित्व से हमारे मन में तुरन्त ही एक प्रश्न उठता है और हम अद्वैत में उसका समाधान खोजते हैं। अन्ततः जब हमें इन दोनों के सम्बन्ध का ज्ञान होता है और हम जान जाते हैं कि तत्त्वतः वे दोनों एक ही हैं, तब हम अनुभव करते हैं कि हम ने सत्य को पा लिया है और तब हमारे मुख से इस महान विस्मयकारी विरोधाभास का उच्चार होता है कि—एक ही अनेक दृष्टिगोचर होता है, कि जो कुछ दृष्टिगोचर होता है वह सत्य के बिल्कुल विपरीत है और फिर भी अविच्छेद्य रूप से सम्बद्ध है।” मानव-जाति का इतिहास इसी लक्ष्य को समक्ष रखकर किए गए चिन्तन, मनन, अन्वेषण एवं गहन अध्ययन के वर्णनों से भरा पड़ा है। अतः हम रहस्यवाद की व्याख्या इस प्रकार से भी कर सकते हैं कि रहस्यवाद भौतिक जगत और इसकी परिस्थितियों की विषमताओं के मूल में विद्यमान एकात्मकता की अनुभूति है जिसके कारण पूर्णता का

अनुभव और अतः मुक्ति की उपलब्धि होती है ।

रहस्यवाद के विभिन्न रूप

इस एक ही लक्ष्य के अनेक पथ हैं । साधना-पथ, साधक के स्वभाव और परिस्थितियों की विभिन्नता के अनुसार उस अनुभूति की व्यजना में भी अंतर आ जाता है । इस प्रकार रहस्यवाद में कई सूक्ष्म अन्तर हो जाते हैं । मनस्वी-रहस्यवादी मनन द्वारा उस अखण्ड सत्ता की अनुभूति का प्रयत्न करता है, तो भक्त रहस्यवादी भक्ति द्वारा । योगी रहस्यवादी सर्वप्रथम उस परमसत्ता का अन्तर में साक्षात्कार करता है और तब इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि बाह्य जगत् उस अखण्ड एव परम सत्ता की ही छाया है, जो उसके तथा अन्य सभी के अन्तर में विद्यमान है । प्रकृति रहस्यवादी अपने अन्तर में तथा प्रकृति के समस्त व्यापारों में समान रूप से प्रवाहित होने वाली एक ही जीवनधारा का पता लगाने का प्रयत्न करता है । इसी प्रकार के अन्य कर्म-रूप भी सम्भव हैं । विद्वानों ने अपने ढंग से रहस्यवाद के निम्नोक्त रूप और प्रकार स्वीकार किए हैं—

- (१) भावात्मक अथवा प्रेमप्रधान रहस्यवाद
- (२) प्रकृतिमूलक रहस्यवाद
- (३) आध्यात्मिक रहस्यवाद
- (४) यौगिक रहस्यवाद
- (५) अभिव्यक्तिमूलक रहस्यवाद
- (६) जादू-टोनापरक रहस्यवाद ।

वस्तुतः, विचारपूर्वक देखने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है कि रहस्यवाद की प्रतिक्रियाएँ दो प्रकार से सम्भव हैं—एक अन्तर्मुखी और दूसरी बहिर्मुखी । अन्तर्मुखी प्रक्रिया में साधक अपने हृदयस्थ प्रियतम की खोज करता है और बहिर्मुखी साधना में वह सारे विश्व में अपने प्रियतम के दर्शन करता है । अन्तर्मुखी रहस्यवाद शुद्ध भावमूलक और योगमूलक दोनों प्रकार का होता है, बहिर्मुखी रहस्यवाद के अन्तर्गत प्रकृतिमूलक, अभिव्यक्तिमूलक आदि भेद आते हैं ।

रहस्यवाद बौद्धिक प्रक्रिया नहीं

रहस्यवादियों के पथ विभिन्न होते हुए भी इस बात पर सभी रहस्यवादी एकमत हैं कि केवल शास्त्रीय तर्कजाल से मनुष्य परमसत्ता की अनुभूति नहीं कर सकता, मानव-मस्तिष्क भौतिक परिस्थितियों की क्रियाओं-प्रतिक्रियाओं का परिणाम है । अतः वह साधक को परम सत्य तक—जो अपने-आपको इन भौतिक परिस्थितियों के माध्यम से व्यक्त करते हुए भी इनकी सीमाओं से अतीत है—नहीं पहुँचा सकता । अभीष्ट उद्देश्य तक पहुँचने का एक ही मार्ग है—अन्तर्ज्ञान अर्थात् आत्मा द्वारा परम सत्य की प्रत्यक्षानुभूति । अन्तर्ज्ञान की सत्ता बुद्धिसम्भव नहीं । प्रो० रानाडे के अनुसार—“अन्तर्ज्ञान बुद्धि, भावना अथवा इच्छाशक्ति का विरोध न करके इन सबको भेद कर

इनके पीछे स्थित रहता है ।...रहस्यवादी साधना में बुद्धि, इच्छाशक्ति और भावना सभी आवश्यक है, बस इन्हे अन्तर्ज्ञान का सहारा मिलना चाहिए ।”

रहस्यवादी साधक को ब्रह्म, जीव और जगत् के स्वरूप और उनके पार-स्परिक सम्बन्ध के विषय में तर्क एवं वादविवाद द्वारा अपने-आपको चिन्तित करने की आवश्यकता नहीं । वह तो एक ही तत्त्व में विश्वास करता है और वह है अनुभूति की स्वतन्त्र शक्ति । स्वानुभूतिजन्य ज्ञानप्राप्ति के उपरान्त उसे अपने पक्ष के समर्थन में किसी अन्य की उक्तियों को प्रमाणस्वरूप प्रस्तुत करने की आवश्यकता नहीं रहती । वस्तुतः उसके कथन में अखण्ड और अविचल आत्मविश्वास के कारण ऐसी असाधारण शक्ति आ जाती है कि श्रोता उसे सत्य मानने के लिए विवश हो जाता है । रहस्यवादी अनुभूति की इस स्वतन्त्र शक्ति के सम्बन्ध में ‘इन्ट्यूशन आफ गाड’ में टी० एस० वाट का कथन है—“रहस्यवादी अपनी साधना में ऐसी राहों से गुजरता है, जहाँ से कोई नहीं गुजरता, उसे वह चीज प्राप्त होती है, जो केवल परम्परा-पालन से नहीं मिल सकती—तीव्र और प्रत्यक्ष अन्तर्दृष्टि के एक क्षण में ईश्वर की सानुराग स्वानुभूति ।”

कतिपय रहस्यवादी किसी महात्मा अथवा पन्थ द्वारा उपदिष्ट अथवा निर्दिष्ट किसी निश्चित पद्धति का स्वयं तो अनुकरण करते हैं कभी-कभी दूसरों को भी निश्चित मार्ग के अनुसरण का निर्देश कर देते हैं । परन्तु वस्तुतः ये साधन-पद्धतियाँ स्वयं में साध्य न होकर आत्मा को अहंभाव से मुक्त कराने के साधन मात्र हैं । रहस्यवादी सत्कार अथवा साधना को आत्मा का बन्धन नहीं बनने देता, अतः वह उनके सम्बन्ध में कट्टर पन्थी नहीं होता । रहस्यवादी के लिए तपस्या के विधायक-पक्ष—आत्मदमन—की अपेक्षा निषेधात्मक पक्ष—ऐन्द्रिक वासनाजन्य सुख का निषेध—का अधिक महत्त्व है ।

यह उल्लेखनीय है कि विभिन्न कालों में निर्दिष्ट विभिन्न साधना-पथों में मूलतः समानता है । सभी की मान्यता है कि समस्त सासारिक एवं आध्यात्मिक आकांक्षा-धाराओं को एक समन्वित शक्तिशाली एवं चरम लक्ष्योन्मुख धारा का रूप दे देना चाहिए । रहस्यवादी इस लक्ष्य की सिद्धि—ब्रह्म के प्रति-पूर्ण एवं निःस्वार्थ आत्मसमर्पण तथा श्रद्धाजनित प्रेम द्वारा करता है ।

इस्लाम धर्म और रहस्यवाद

इस्लाम धर्म में रहस्यवादी साधना का सूत्र स्वयं हजरत मुहम्मद के जीवन में मिलता है । उन्होंने तापसी साधनों, रात्रि-जागरण, व्रत-प्रार्थनाओं आदि की उपयोगिता पर बल दिया है । इन साधनों का प्रयोग वे स्वयं भी करते थे । किन्तु एक आन्दोलन के रूप में इस्लाम के अन्तर्गत रहस्यवाद का सूत्रपात सूफीवाद में हुआ । प्रारम्भिक सूफी इस्लाम से घनिष्ठ रूप से सम्बन्धित थे । आगे चल कर दूसरी शती हिजरी में बसिरा की महिला सन्त रबिया ने रहस्यवादी प्रेम का सिद्धान्त प्रचारित

किया। तदनन्तर ईश्वर के प्रति भक्ति और उससे मिलन के रहस्यों की अभिव्यक्ति लौकिक प्रमाण और सुरापान की शब्दावली में होने लगी। तीसरी शती हिजरी में इस्लाम में ईश्वरवाद के विरोधी सर्वेश्वरवादी सिद्धान्त का विकास हुआ। आगे चल कर सीरिया में अनू सुलेमान अल दारानी ने ज्ञान और आनन्द के माध्यम से रहस्या-नुभूति के सिद्धान्त की स्थापना की। ईरान के अनू बाजिद (८७४ ई०) ने सर्वेश्वर-वाद स्वीकार करके फना का सिद्धान्त प्रतिपादित किया। तीसरी शती ईसवी तक सूफी सम्प्रदाय सुसंघटित हो गया। साधना के पथ-प्रदर्शक ग्रन्थों की रचना हुई। साधना में अनेक सीढियाँ पार करनी होती हैं—प्रायश्चित्त, परिवर्तन, त्याग, दरिद्रता, वैर्य, ईश्वर में विश्वास तथा ईश्वरेच्छा में सन्तोष आदि। इनके उपरान्त आध्यात्मिक अनुभूति की विभिन्न दशाएँ—भय, आशा, प्रेम, ध्यान और साक्षात्कार आदि आती हैं। सूफी-साधना में दरिद्रता, तप और पवित्रतायुक्त जीवन आदि के लिए सद्गुरु की कृपा अनिवार्य रूप से स्वीकृत है। गजाली, जलालुद्दीन रूमी, हाफिज, उमर खय्याम, निजामी, सादी और जामी प्रसिद्ध ईरानी सूफी कवि हैं।

जब सूफी कवि भारतवर्ष में आए तो उनका सम्पर्क भारतीय वेदान्तियों से हुआ। वेदान्तियों के अद्वैतवाद ने सूफियों को प्रभावित किया और दोनों धर्मों के समन्वित रूप से एक सामान्य भक्ति-मार्ग का उदय हुआ। इस सामान्य भक्ति मार्ग के प्रचारक सर्वप्रथम कबीर थे। उनके रहस्यवाद में साधना की प्रमुखता के कारण अपेक्षित सरसता न आ सकी। जायसी ने साधनात्मक रहस्यवाद के स्थान पर भावनात्मक रहस्यवाद को अपना कर सत्य की अत्यन्त सरस अभिव्यक्ति की और इस प्रकार साहित्य-जगत् में अपना अद्वितीय स्थान बना लिया। आचार्य शुक्ल ने जायसी के रहस्यवाद की रमणीयता के सम्बन्ध में उचित ही लिखा है—“हिन्दी के कवियों में यदि कही रमणीय और सुन्दर अद्वैती रहस्यवाद है तो जायसी में, जिनकी भावुकता बहुत ही उच्च कोटि की है।” कहने की आवश्यकता नहीं कि भारतवर्ष के सूफी-कवियों में ही नहीं, हिन्दी के समग्र रहस्यवादी कवियों में जायसी का स्थान अप्रतिम है।

रहस्यवाद के तत्त्व

रहस्यवाद के धर्म-साधना से सम्बन्ध की चर्चा में हम यह कह चुके हैं कि परमतत्त्व, दिव्यशक्ति अथवा परोक्षसत्ता की प्रत्यक्षानुभूति सभी धर्मों का मूलधार है और यही रहस्यवाद का प्राणतत्त्व है। अबुल हसन अलनूरी ने “ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ दा अरब्स” में ईश्वर-प्रेम तथा जगत-वैराग्य को सूफी अथवा रहस्य-साधना माना है। ‘मिस्टिसिज्म इन ईस्ट एण्ड वेस्ट’ के लेखक रूडोल्फ ओटो महोदय ने ‘आस्तिकता’ को रहस्य भावना की आधारभूमि माना है। अल गजाली “प्रतिपल परम प्रियतम में रमने को” तथा शिब्ली साहब ‘वैराग्य को’ रहस्यवाद की आधार-भूमि मानते हैं। इन विद्वानों की मान्यता में किसी प्रकार का मतभेद नहीं, वस्तुतः एक बात

को भिन्न ढंग से प्रस्तुती है। वास्तव में संसार से विरक्ति के बिना साधक की ईश्वर में अनुरक्ति नहीं हो सकती और उस अनुरक्ति के लिए उसकी सत्ता और महत्ता में दृढ़ विश्वास एवं अटल निश्चय अपेक्षित है। संसार से विरक्ति और ईश्वर में अनुरक्ति के लिए अर्थात् साध्य में सिद्धि के लिए पथप्रदर्शक गुरु की आवश्यकता और महत्ता सर्वसम्मत तत्त्व है। इस प्रकार आस्तिकता, गुरु, प्रेम तथा वैराग्य रहस्यवाद के प्रधान तत्त्व हैं। गुरु की कृपा से साधक परब्रह्म का ज्ञान प्राप्त कर संसार से विरक्त हो जाता है और गुरु-प्रेरणा से ब्रह्म में अनुरक्त होकर उसकी प्राप्ति में संलग्न होता है। गुरु की ही कृपा और सहायता से पथ के विकट विघ्नों को पार करके अन्त में लक्ष्य-प्राप्ति में सफल हो जाता है—यही सूफी मार्ग है और यही रहस्य दर्शन है। मलिक मुहम्मद जायसी ने इन्हीं तत्त्वों—आस्तिकता (ईश्वर की सत्ता में विश्वास), गुरु, पथ की बाधाएँ, साधना के विविध रूप, प्रेम और लक्ष्य-प्राप्ति का अपने काव्य में सफल चित्रण किया है और इस प्रकार जायसी एक उत्कृष्ट रहस्यवादी कवि के रूप में हमारे सामने आते हैं।

सूफी कवियों में रहस्यानुभूति

यह पहले कहा जा चुका है कि सूफियो ने भावनात्मक रहस्यवाद को अपनाते हुए घट के भीतर ब्रह्म को देखने के बदले सृष्टि के कण-कण में उसकी सत्ता व्याप्त मानते हुए बाह्य जगत् में उसे देखने का समर्थन किया है। उनके अनुसार मूलतत्त्व परमात्मा के प्रति साधक का आकर्षण उसी प्रकार होता है, जिस प्रकार लोक में एक प्रेमी का अपने प्रिय पात्र के प्रति होता है। जिस प्रकार स्वप्न-दर्शन, चित्र-दर्शन, गुण-श्रवण अथवा प्रत्यक्ष दर्शन द्वारा प्रेमी अपने प्रेम पात्र के प्रति आकृष्ट होकर उसे प्राप्त करने के लिए अधीर एवं उत्सुक हो उठता है, उसी प्रकार एक साधक भी अपने सद्गुरु अथवा पीर के द्वारा परमात्मा की भाँकी प्राप्त कर उसके विषय में चिन्तन करता हुआ उसकी प्राप्ति के लिए अधीर हो उठता है। वह अपने प्रिय बन्धुओं, मित्रों तथा पारिवारिक जनों का परित्याग करके उसी की धुन में बाजी लगाता है। अपनी अभीष्ट-प्राप्ति के लिए कृच्छ्र से कृच्छ्र साधनों में प्रवृत्त हो जाता है। संसार के प्रति पूर्ण विरक्त हो जाता है और अन्त में उसे पाकर हर्षोत्फुल्ल हो जाता है। यहाँ उल्लेखनीय यह है कि चाहने पर भी वह दूसरों को अपनी अनुभूति से परिचित कराने में पूर्णरूप से सफल नहीं हो पाता। अतः सूफी कवि उसके लिए किसी न किसी प्रेम-कहानी का आश्रय लेते हैं। इस कहानी में लोक-तत्त्व के माध्यम से आध्यात्मिक सत्य की अभिव्यंजना की जाती है।

जायसी ने भी सूफी कवियों की इसी परम्परा का पालन करते हुए पद्मावत में रत्नसेन-पद्मावती के माध्यम से साधक-साध्य के मिलन आदि का वर्णन किया है। पद्मावत में रत्नसेन और पद्मावती आत्मा और परमात्मा के प्रतीक रूप में प्रस्तुत हुए हैं।

जायसी के काव्य में रहस्यवादी तत्त्व

(१) आस्तिकता (ब्रह्म-सम्बन्धी धारणा)—अनादि, अनन्त परमात्मा की शाश्वत स्थिति में विश्वास करना ही आस्तिकता है और जायसी इस रूप में कट्टर आस्तिक सन्त थे। उनकी ईश्वर-सम्बन्धी धारणा इस्लामी एकेश्वरवाद पर आधारित होने पर भी वेदान्ती अद्वैतवाद के पुट को लिए हुए है। जायसी के पद्मावत के अनुसार ईश्वर एक है और वह संसार का स्रष्टा तथा जीवनदाता है—

सुमिरौ आदि एक करतारू, जेहि जीउ दीन्ह कीन्ह ससारू ।

वह सृष्टिकर्ता-भर्ता ईश्वर अलख और अरूप है। किसी में भी उसके वर्णन करने की क्षमता नहीं, वह सबमें और सब उसमें विद्यमान हैं। वह रूप, रंग-रहित ईश्वर प्रत्यक्ष रूप से हो अथवा परोक्ष रूप से, सर्वत्र जल-थल-आकाश, सृष्टि के कण-कण में व्याप्त है परन्तु केवल पुण्यात्मा ही उसकी सत्ता को पहचान पाते हैं, पापी लोग नहीं।

अलख अरूप अवरन सो कर्ता, वह सब सो सब ओहि सो बर्ता ॥

परगट गुपुत सो सरब बिआपी, धरमी चीन्ह न चीन्ह पापी ॥

‘अखरावट’ में ईश्वर के सम्बन्ध में जायसी का कथन है—वह ईश्वर काल की समस्त सीमाओं से अतीत है और संसार का यह सारा खेल उसी का रचा हुआ है। जगत् का कण-कण जिसकी सत्ता से मुखर है, उस ईश्वर की लीलाएं अपरम्पर हैं—

आवहुं ते जो आदि गोसाईं । जेहि सब खेल रचा दुनियाई ॥

जस खेलेसि तस जाइ न कहा । चौदह भवन पूरि सब रहा ॥

उस ईश्वर द्वारा संसार-सृजन से पूर्व इस संसार में न नाम की कोई सत्ता थी और न स्थान की और न ही किसी प्रकार के शब्द की। न उस समय पाप था न पुण्य, एकमात्र आत्मलीन मुहम्मद की ही उस समय सत्ता थी। वह अलख शक्ति एकाकी थी—न उसके कोई गुण थे, न उपाधि। तब न सूर्य थे, न चन्द्र, न दिन थे न राते। वस्तुतः वह परमज्योति स्वर, व्यंजन, शब्द, आकार आदि सबके ही परे हैं, तब फिर इनकी (स्वर, व्यंजन आदि) सहायता के बिना कोई भी इस अकथ कथा को कह ही कैसे सकता है ?

हुता जो सुन्न-मसुन्न नाव ठाव न सुर सबद ।

तहा पाप नहि पुन्न मुहमद आपहु आप मंह ॥

आप अलख पहिले हुत जहा । नाव न ठाँव न मूरति तहा ॥

पूर पुरान पाप नहि पुन्नू । गुपुत ते गुपुत सुन्न तें सुन्नू ॥

अलख अकेल सबद नहि भाती । सूरज चाद दिवस नहि राती ॥

आखर सुर नहि बोल अकारा । अरूप कथा का कहौ विचारा ॥

जायसी के ‘पद्मावत’ में प्रतिपादित धारणा के अनुसार समग्र दृश्यमान संसार में एक-

मात्र यही शाश्वत सत्य है, उसके सिवाय और सब 'नहीं' ही है—

“सबै नास्ति वह अहथिर, ऐस साज जेहि केर ।”

वह सर्वव्यापक निराकार होने पर भी साकार जैसे आचरण करता है। उसके जीव नहीं किन्तु फिर भी वह रहता है। उसके हाथ नहीं, पुनरपि वह चराचर जगत् का निर्माता है। वह बिना जिह्वा के बोलता है और बिना कानों के सुनता है। हृदय न रखते हुए वह सत्-असत् के विवेक में पूर्ण समर्थ है। उसके नेत्र नहीं परन्तु फिर भी उससे छिपा हुआ कुछ नहीं। वह सर्वज्ञ, सर्वव्यापी, सर्वान्तर्यामी, सर्वशक्तिशाली जगदीश्वर अन्ध-मूर्खों से तो कोसो दूर है परन्तु दृष्टि वालों के अत्यन्त ही निकट है :

जो उ नाहि पै जियै गुसाईं । कर नाहि पै करै सबाई ॥

जीभ नाहि पै सब किछु बोला । तन नाहि सब ठाहर डोला ॥

स्रवन नाहि पै सब किछु सुना । हिया नाहि पै सब किछु गुना ॥

नयन नाहि पै सब किछु देखा । कौन भाँति अस जाय विसेखा ॥

दीटिवत कहे नीयरे, अन्ध मूरखहि दूर ॥

श्वेताश्वतरोपनिषद् के अधोलिखित मन्त्र से जायसी के उपर्युक्त कथन की तुलना कीजिए—

अपाणि पादो जवनो ग्रहीता

पश्चत्य चक्षुः स शृणोत्यकर्णः ।

स वेत्ति वेद्यं न च तस्यास्ति वेत्ता

तमाहुरग्र्यं पुरुषं महान्तम् ॥

इसी तथ्य को गोस्वामी तुलसीदास ने 'रामचरिमानस' के बालकण्ड में इस प्रकार से वाणी दी है

बिनु पद चलइ सुनइ बिनु काना । कर बिनु करम करइ विधि नाना ॥

आनन रहित सकल रस भोगी । बिनु बानी बकता बड़ जोगी ॥

तन बिनु परस नयन बिनु देखा । ग्रहइ घ्रान बिनु वास असेषा ॥

असि सब भाँति अलौकिक करनी । महिमा जासु जाइ नहि बरनी ॥

सृष्टि की उत्पत्ति के सम्बन्ध में जायसी का मत है कि आदिकर्त्ता ने आदेश दिया और शून्य से स्थूल का उद्भव प्रारम्भ हो गया :

आदि किएउ आदेस सुन्नाहि ते अस्थूल भए ।

आप करै सब भेस मुहम्मद चादर ओट जेउं ॥

उसने संसार के समस्त पदार्थों की रचना इस प्रकार से पूर्णरूप में की है कि उसमें कुछ भी सशोधन करने योग्य नहीं रहे। उसकी शक्ति अपार, अनन्त है। उसने एक पल-भर में—पलक झपकाने से भी कम समय में—सम्पूर्ण जगत् का निर्माण कर दिया—

निमिख न लाग कर ओहि सबद कीन्ह पल एक ।

गगन अन्तरिख राखां बाज खंभ बिनु टेक ॥

जायसी के अनुसार ईश्वर ही समस्त अच्छाइयों और बुराइयों का आदिश्रोत है, क्योंकि उसने एक ओर गर्व के मूल द्रव्य की उत्पत्ति की है और दूसरी ओर कभी शान्त न होने वाली तृष्णा को जन्म दिया है। सबके लिए परम अभिलषणीय जीवन तथा सबके लिए अपरिहार्य दुर्दैव्य मृत्यु का सर्जन भी उस ईश्वर ने किया है। उसने एक ओर विविध सुखोपभोगों की और दूसरी ओर नाना दुःख-द्वन्द्वों, सन्देहों और चिन्ताओं की सृष्टि की है। उसने ही सम्पत्ति और विपत्ति, समृद्धि और दरिद्रता, सामर्थ्य तथा अभावग्रस्तता बनाई है—

कीन्हेसि दरब गरब जेहि होई । कीन्हेसि लोभ अघाइ न कोई ।
कीन्हेसि जियन सदा सब चाहै । कीन्हेसि भीचु न कोई राहै ॥
कीन्हेसि सुख औ कोउ अनदु । कीन्हेसि दुख चिन्ता औ दंदु ॥
कीन्हेसि कोइ भिखारी कोइ धनी । कीन्हेसि संपत्ति विपत्ति पुनि घनी ॥

जायसी के मत में ईश्वर के साधन असंख्य, अनन्त और अपरिमित हैं। वह एकमात्र सारे ससार का स्वामी है, वह नित्य निरन्तर सभी को देता है। पुनरपि उसका अक्षय भण्डार कभी कम नहीं पड़ता। कृपण से कीरी तक सभी जीवधारियों को वह ईश्वर चिन्ता करता है और उन्हें भोजन प्रदान करता है। उसकी दृष्टि सब पर ही रहती है। वह मित्र अथवा शत्रु किसी को भी अपनी कृपा से वंचित नहीं रखता। युगों से वह समग्र विश्व को दोनों हाथों से दे रहा है, पुनरपि उसका भंडार चिरसम्पन्न है। सत्य यह है कि विश्व में दानी लोगों के पास देय पदार्थ सब उसी ईश्वर के ही दिए हुए हैं—

धनपति उहइ जेहिंक ससारा । सर्वाहि देइ नित घट न भंडार ॥
जावंत जगति हस्ति औ चाटा । सब कहं भुगुति रात-दिन बांटा ॥
ताकरि दिस्ट सर्वाहि उपराही । मित्र शत्रु कोइ बिसरइ नाहीं ॥
जुग जुग देत घटा नहि उमै हाथ तस कीन्ह ।
अउर जो देहि जगत महं सो सब ताकर दीन्ह ॥

ईश्वर की अपरिमित शक्ति के सम्बन्ध में जायसी का संक्षेप है—

जौ ओई चहा सो कीन्हेसि करइ जो चाहइ कीन्ह ।
बरजन-हार न कोई सबदु चहइ जिय दीन्ह ॥

स्पष्ट है कि जायसी की मान्यता के अनुसार ईश्वर निरपेक्ष है और जगत् की सृष्टि के लिए वह किसी भी अन्य शक्ति अथवा पदार्थ पर निर्भर नहीं रहता। उसकी मौज ही सृष्टि के रूप में अभिव्यक्त होती है, उसकी इच्छा ही नियम है; वह सर्वशक्तिमान् अपनी संकल्प-शक्ति द्वारा अपने-आपमें से अथवा शून्य में से ही सब कुछ रच देता है। इस प्रकार जायसी ने इस्लाम की ईश्वर-सम्बन्धी धारणा को वेदान्ती धारणा के निकट लाने में सफल चेष्टा की है।

ईश्वर के प्रतीक के रूप में पद्मावती

‘पद्मावत’ महाकाव्य में जायसी ने पद्मावती को ईश्वर के प्रतीक के रूप में चित्रित किया है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि भारतीय मनीषा ईश्वर को पति के रूप में और जीवात्मा को पत्नी के रूप में स्वीकार करती है। स्त्री का पति की प्राप्ति के लिए साधनारत होना ही भारतीय आदर्श है—

“जनम कोटि लग रगर हमारी । वरी सम्भु न तौ रहौ कुआरी ।”

यह संकल्प पार्वती करती है, शकर ऐसा नहीं कहते। जायसी ने पद्मावती को ईश्वर के प्रतीक रूप में ग्रहण करते हुए साध्य-साधक (ब्रह्म-जीव) के रूपक को उलट कर रख दिया है; साध्य को साधक और साधक को साध्य बना दिया है। इसी रूप में रत्नसेन (प्रेमी) को पद्मावती (प्रेमिका) की खोज में यत्नशील एवं पूर्णकाम दिखाया गया है। इस प्रतीक के मूल में सूफी-मान्यता का प्रभाव स्पष्ट है।

जायसी ने पद्मावती का चित्रण विशुद्ध रूप से ईश्वर के प्रतीक के रूप में किया है। उसके जन्म के सम्बन्ध में कवि का कहना है कि दस मास पूरे होने पर पद्मावती के जन्म लेने का शुभ मुहूर्त आ गया और उसने अवतार धारण किया।

“भए दस मास पूरि भैं घरी । पदुमावति कन्या औतरी ।”

पद्मावती के रूप-सौंदर्य की प्रशंसा में कवि का कथन है कि वह इतनी उज्ज्वल थी कि मानो सूर्य की किरणों में से उसे निकाला गया हो। उसके जन्म लेते ही रात्रि में भी दिन जैसा प्रकाश हो गया और सारे कैलाश पर उजाला हो गया। वह इतने अधिक रूप की मूर्ति थी कि पूर्णिमा का चन्द्र भी उसके रूप के सामने क्षीण होकर घटने लगा।

जानहु सुरुज किरिन हुति काढी । सूरज करा घाटि वह बाडी ॥

भा निसि माँह दिन क परगासू । सब उजियार भएउ कविलासू ॥

अतैं रूप मूरति परगटी । पुनिउं ससि सो खीन होई घटी ॥

पद्मावती के रूप-सौंदर्य होकर सुर-नर सभी उसके आगे अपना मस्तक झुकाते हैं। योगी, यती, सन्यासी, महात्मा आदि सभी लोग उसे पाने की आशा से तपसाधन करते हैं—

। सुर नर देखि माथ मुइ घरे ॥

जग कोइ दिस्टि न आवै आछाँहि नैन अकास ।

जोगि जति सन्यासी तप साधहि तेहि आस ॥

पद्मावती के नखशिख-वर्णन-प्रसंग में उसकी भौंहों की प्रशंसा में कवि का कथन है—
पद्मावती की काली-काली भौंहें तने हुए धनुष की भाँति थीं। वह जिस तरफ देख लेती है, वह बाण के समान प्रतीत होती है। यही धनुष कृष्ण और राम ने भी कंस और रावण को मारने के लिए धारण किया था। इसी धनुष के माध्यम से अर्जुन ने

द्रौपदी के स्वयंवर के अवसर पर मत्स्यवेध किया था और इसी के द्वारा परशुराम ने सहस्रबाहु को मारा था—

भौंहे स्याम धनुक जनु ताना । ॥

उहै धनुक किरसुन पह अहा । उहै धनुक राधौ कर गहा ॥

उहै धनुक रावन सघारा । उहै धनुक कंसासुर मारा ॥

उहै धनुक वेधा हुत राहू । मारा ओही सहस्सर बाहू ॥

पद्मावती के नेत्रों के सौन्दर्य की प्रशंसा में जायसी का कथन है—पवन झकोरे आते है, तरंगें उठती है, स्वर्ग से टकराती है और पुन पृथ्वी पर लौट आती हैं, उसके नयन-सागर के चंचल होते ही सम्पूर्ण सृष्टि कम्पायमान हो उठती है। ऐसा प्रतीत होता है कि मानो समूचा जगत् (बड़े-बड़े स्थिर रहने वाले पर्वत भी) पलभर में उलट जाएंगे—

पवन झकोरहि देंहि हलोरा । सरग लाइ मुइ लाइ लहोरा ॥

जग डोले डोलत नैनाहा । उलटि अडार चाह पल माहा ॥

ऐसा कौन है जो पद्मावती की बरौनियों के बाणों से न मारा गया हो ? सारे संसार को ही तो उन्होंने बेध रखा है। आकाश में जो असंख्य चमकीले तारे हैं, वे सब उसके बाणों से आहत हो चुके हैं। रणागण में युद्धोन्मुख वीरों और वनस्थ वृक्षा-वलियों तक को इन बरौनियों ने बेध रखा है। रोमों के रूप में प्रत्येक मनुष्य को और पंखों के रूप में प्रत्येक पक्षी को इन अचूक बाणों ने घायल किया है—

उन बानन्ह अस को को न मारा । बेधि रहा सगरौ संसारा ॥

गगन नखत जस जाहि न गने । हैं सब बान ओहि के हने ॥

रोवे रोवें मानुस तन ठाढ़े । सोतहि सोत बेधि तन काढ़े ॥

पद्मावती के दान्तों की सुषमा के सम्बन्ध में जायसी कहते हैं—पद्मावती के दान्तों की शोभा हीरे की शोभा से कहीं अधिक है। हीरे की शोभा तो इस पद्मावती के दान्तों की शोभा का ही प्रतिबिम्ब है। सूर्य, चन्द्र, नक्षत्रों आदि को पद्मावती के दान्तों की ज्योति से ही ज्योति प्राप्त हुई है। वस्तुतः जहाँ-जहाँ जब-जब सहजभाव से वह मुस्कराई, वहाँ-वहाँ चारों ओर ज्योति छिटक कर बिखर गई और सब ओर प्रतिभासित हो रही है—

वह जो जोति हीरा उपराही । हीरा दीपहि तो तेहि पच्छिही ॥

जेहि दिन दसन जोति निरमई । बहु तन्ह जोति जोति ओहि नई ॥

रवि ससि नखत दीन्ह ओहि जोति । रतन पदारथ मानिक झैति ॥

जहं जहं विहसि सुभावहि हंसी । तहं तहं छिटकी जोति परगसी ॥

पद्मावती की विद्वत्ता, प्रतिभा तथा निपुणता आदि भी अद्वितीय है। चारों वेदों का अथाह, गूढ़ ज्ञान उसकी जिह्वा पर स्थित है। उसके प्रत्येक वचन में नैतिक अर्थ छिपे रहते हैं, जिनके समझने में इन्द्र भी मोहित हो जाता है और ब्रह्मा भी हार कर बैठ

जाता है। अमरकोश, भास्वती, ज्योतिष, महाभारत, पिंगल, व्याकरण तथा वेद पुराण आदि के गूढ़ रहस्यों का जब वह प्रकाशन करती है तो श्रोतागण विस्मय-विमुग्ध रह जाते हैं—

चतुर वेद मति सब ओहि पाहां । रिग जजु साम अथर्वन माहा ॥
 एक-एक बोल अरथ चौगुना । इन्द्र मोह बरह्या सिर धुना ॥
 अमर भारथ पिंगल औ गीता । अरथ ब्रूम पडित नहि जीता ॥
 भावसती व्याकरण सरसुती पिंगल पाठ पुरान ।
 वेद भेद सै बात कह तस जनु लागहि बान ॥

देवगण पद्मावती के चरणों को हाथों-हाथ लिए रहते हैं। जहाँ भी घरती पर पद्मावती के पैर पड़ते हैं, देवता वहाँ अपना सिर रखने को तैयार है अर्थात् देवता लोग चाहते हैं कि पद्मावती उनके सिर पर पांव रखे उसके अत्यन्त कोमल चरण कठोर घरती के योग्य नहीं। न मालूम ऐसा कौन भाग्यशाली होगा, जो पद्मावती को प्राप्त कर सकेगा और उसके चरणों को अपने सिर पर धारण कर सकेगा। उसके पैरों का आभूषण चन्द्रमा तथा सूर्य की भान्ति उज्ज्वल लगता है। पायल बीच-बीच में भन-भन करती जाती है। अनवर तथा बिछुए भी नक्षत्रों की भान्ति शोभायमान प्रतीत होते हैं। न मालूम, ऐसा कौन भाग्यशाली होगा जो उसके ऐसे सुन्दर पैरों की शरण ले सकेगा।

देवता हाथ-हाथ पगु लेही । पगु पर जहा सीस तहं देहीं ।
 माथै भाग को दहु अस पावा । कवल चरन लै सीस चढावा ॥
 चूरा चांद सुरुज उजिआरा । पायल बीच करहि भनकारा ॥
 अनवर बिछिया नखत तराईं । पहुंचि सकै को पावन्हि ताईं ॥

पद्मावत के २१वें खण्ड में जायसी ने स्वयं भगवान् शंकर की—जिनके विषय में प्रसिद्ध है कि उन्होंने मदन को अतनु कर दिया था और इसी आधार पर आज कामजित को नराकृति साक्षात् भर्ग-मानने की धारणा प्रचलित है—को पद्मावती के दिव्य रूप-सौंदर्य से विमहित चित्रित किया है। रत्नसेन द्वारा देवमूर्ति पर विपत्ति की घड़ी में सहायता न करने का आरोप लगाने पर शंकर भगवान् ने उत्तर दिया—अरे पगले, देवता तो तुझसे भी पहले वज्राहत हो चुका है। जब किसी के अपने सिर पर विपत्ति पड़ी हो तो भला वह किसी दूसरे की रक्षा कर सकता है ? राजकुमारी पद्मावती अपनी सखियों सहित यहाँ आई थी। उसके अनावृत चन्द्रवदन को देखकर ऐसा प्रतीत होता था कि मानो ग्रह-तारा सेवित स्वयं चन्द्र उपस्थित हो उस अपार्थिव दीप्ति को निहार कर मैं मूर्च्छित हो गया। उसकी दन्तावली विद्वत् से समान देदीप्यमान थी और उसके नैन-चक्र, काल-कृपाण के समान घूम रहे थे। मैं उसके रूप के दीपक में पतंगे के समान गिर पड़ा। मेरी सारी चेतना ही उसके रूप-पाश में बन्ध कर रह गई—

देव कहा सुनु बौरे राजा । देवहिं अगुमन मारा गाजा ॥
जौ पहिले अपुने सिर परई । सो का काहु कै घरहरि करई ॥
पदुमावति राजा कै बारी । आइ सखिन्ह सौ मंडप उधारी ॥
जैसे चाद गोहने सब तारा । परेउ भुलाइ देखि उजियारा ॥
चमकै दसन बीज की नाई । नैन चक्र जमकात भवाई ॥
हौ, तेहि दीप पतग होइ पर । जिउ जम गहा सरग घरा ॥ —वही २०३

जायसी का प्रस्तुत कथन भारतीय मान्यता के अनुसार आपत्ति-जनक हो सकता है परन्तु अलौकिक रूप-सुषमा के सर्वातिशायी मोहक प्रभाव का चित्रण उससे बढकर नहीं किया जा सकता । स्वयं पुराणो मे भी देवो के किसी दमयन्ती जसी रूपसी के सौन्दर्य पर मुग्ध होने के वर्णन मिलते हैं । स्वयं कामजित को काम-हत बताकर जायसी ने पद्मावती के रूप-सौन्दर्य की सीमातीतता का ही वर्णन किया है । आध्यात्मिक दृष्टि से तो शंकर का पूर्णब्रह्म के तेज से विमोहित होना सर्वथा स्वाभाविक ही है । तुलसी ने भी शंकर को राम के दिव्य सौन्दर्य पर विस्मयविमुग्ध चित्रित किया ही है, अस्तु ।

इस प्रकार जायसी ने पद्मावती को आदर्श सौन्दर्य की प्रतिमा और प्रतीक के रूप में चित्रित किया है और इस चित्रण मे अपनी समस्त वृत्तिषों को ईश्वर के उस पक्ष पर केन्द्रीभूत किया है, जिसे आदर्श सौन्दर्य कहा जा सकता है ।

गुरु

सूफी साधना मे पीर का बहुत अधिक महत्त्व है । पीर ही साधक को शैतान से निजात (मुक्ति) दिलाकर, अथवा उसका मार्गप्रदर्शन करता हुआ तथा मार्ग की कठिनाइयो से शागिर्द (शिष्य-साधक) को बचाता हुआ चरम-लक्ष्य तक ले जाता है । जायसी भी इसी मान्यता के अनुयायी कवि है ।

जायसी के अनुसार साधक आध्यात्मिक पथ-प्रदर्शक की सहायता के बिना चरम लक्ष्य तक पहुँचने का मार्ग नहीं पा सकता —इस सिद्धांत को न मानने वाला सचमुच भ्रांति-ग्रस्त है । गुरु से संयोग होने पर, उनका पथ-प्रदर्शन प्राप्त कर ही योगी सिद्धि प्राप्त करने में सफल होता है—

बिनु गुरु पथ न पाइआ, भूलै सोइ जो भेंट ।

जोगी सिद्ध होइ तब, जब गोरख सौ भेंट ॥

जायसी के अनुसार पीर (मुरसिद) के साथ होने पर साधक को निश्चित रहना चाहिए क्योंकि वह पीर के हाथ पूर्णतः सुरक्षित है । जब नाव (साधना) है और नाव का खिचैया (गुरु) भी साथ मे है तो दूसरे तीर (परमात्मा-प्राप्ति) तक पहुँचने में कितनी देर लग सकती है—

महमद तहं निश्चित पथ जेही सग मुरसिद पीर ।

जेही रे नाव करिआ औ सेवक वेग पाव सो तीर ॥

जायसी सद्गुरु की प्राप्ति को सरल नहीं मानते। सच्चे अर्थों में केवल वही साधक का सही नेतृत्व कर सकता है जो स्वयं पहुँचा हुआ हो और इस प्रकार राह से पूर्ण-रूपेण परिचित हो। जिस प्रकार पंख-हीन पक्षी उड़ नहीं सकता, उसी प्रकार ज्ञानहीन व्यक्ति गुरु नहीं बन सकता। ऐसा व्यक्ति यदि गुरु बन जाता है तो “अंधेनैव नीयमाना यथान्धा” अर्थात् अन्धे द्वारा अन्धों के मार्ग-दर्शन की स्थिति ही रहती है। दोनों ही मार्ग भ्रष्ट होकर जन्म को निरर्थक गंवाते हैं—

..... । अगुआ सोइ पथ जेइ देखा ॥

सो का उडै न जेहि तन पाखू । लै सो परासहि बूडै साखू ॥

जस अंधा अंधे कर संगी । पंथ न पाइ होइ सहलंगी ॥

वस्तुतः सच्चा गुरु तो वही है जो प्रेम-स्फुलिंग से शिष्य के अन्तःकरण में निर्मल आलोक बिखरा दे। सच्चा शिष्य भी वह है जो उस स्फुलिंग को ग्रहण करके उससे अग्नि प्रज्वलित कर ले—

गुरु बिरह चिनगी पै मेला । जो सुलगाइ लेइ सो चेला ॥

जिस प्रकार भृंगी पतंगे को पकड़कर एक ही बार में उसे निःसत्व—निष्प्राण कर देती है और पुनः उसमें नवजीवन का संचार करती है, उसी प्रकार गुरु शिष्य को सांसारिकता से विरत करके उसमें आध्यात्मिकता के नवजीवन का संचार करता है। इस प्रकार एक बार मर कर जीने वाला अमर और आनन्दमय हो जाता है।

सबद एक होइ कहा अकेला । गुरु जस भृंगी फनिग जस चेला ॥

भृंगि ओही पंखिहि पै लेई । एकहि बार छुत जिउ देई ॥

ताकह गुरु करै असि माया । नव अवतार देई नै काया ॥

होइ अमर अस मरि कै जिया । मंवर कवल मिली कै मधु पिया ॥

इस प्रकार के लक्ष्य पर पहुँचाने वाले गुरु के मिल जाने पर शिष्य को उसके आगे पूर्णतः आत्म-समर्पण कर देना चाहिए। जहाँ गुरु के चरण पड़े वहाँ शिष्य को अपना माथा टेक देना चाहिए—

जहा पाँव गुरु राखै चेला राखै माथ ।”

प्रेम-पथ पर वास्तविक गुरु तो स्वयं ईश्वर ही होता है। जब साधक उस गुरु को पहचान लेता है तो उसके हृदय से सारा अहंभाव दूर हो जाता है। तब उसे यह अनुभव होता है कि वह सर्वशक्तिमान् है और इस चराचर जगत् की छोटी-से-छोटी घटना भी उसकी इच्छा की पूर्ति या अभिव्यक्ति-मात्र है, तब साधक उसके समक्ष पूर्ण समर्पण करके चिन्तामुक्त हो जाता है—

सो पदुमावति गुरु ही चेला । जोग तत जेहि कारन खेला ॥

तजि ओहि बार न जानौ दूजा । जेहि दिन मिलै जातरा पूजा ॥

रत्नसेन साधक की भावना को व्यक्त करता हुआ कहता है—जब तक मैंने गुरु का नहीं पहचाना था, मेरे और उनके बीच कोटि-कोटि व्यवधान थे और अब जब पहचान लिया है तो उसके जतिरिक्त अन्य किसी का कोई अस्तित्व ही नहीं रह गया।

भ्रम और गर्ववश मुझ में अहंभाव था परन्तु अब सिद्धि-लाभ के उपरान्त असत्य का अन्त हो गया है। गुरु के प्रति मैंने अब इस प्रकार पूर्ण आत्म-समर्पण कर रखा है कि वह मेरे साथ जो भी व्यवहार करना चाहे, करे। मुझे सब स्वीकार है। वह चाहे तो मुझे मारें और चाहे तो जीवनदान दें। चाहे सूली पर चढ़ा दें और चाहे हाथी के पैरो तले रुंदावा दे—पूर्ण समर्थ गुरु जो भी चाहे करें, वे ही सब कुछ जानते हैं। गुरु जी हाथी पर आरुढ़ होकर सब दृश्यो का अवलोकन करते हैं। इस ससार के लिए जो नास्ति है, गुरु उसे अस्ति के रूप में देखते हैं—

जब लगि गुरु मैं अहां न चीन्हा । कोटि अन्तरपट बिच हुत दीन्हा ॥
 जौ चीन्हा तौ और न कोई । तन मन जिउ जीवन सब सोई ॥
 हौं हौ कहत धोख अंतराही । जौ भा सिद्ध कहां परिछाही ॥
 मारै गुरु किं गुरु जियावा । और को मार मरै सब आवा ॥
 सूरि मेलु हस्ति कर पूरु । हो नहि जानौ जानै गुरु ॥
 गुरु हस्ति पर चढा सो पेखा । जगत जो नास्ति नास्ति सब देखा ॥
 गुरु की कृपा से ही साधक को अध्यात्म पुरुष के दिव्य और विराट् सौन्दर्य की भाँकी देखने को मिलती है—

“गुरु करै जो किरिपा पावै चेला भेद ।”

उस रूप की झलक पाकर साधक अनिर्वचनीय आनन्द से उन्मत्त हो जाता है। उस रूप के दर्शनमात्र से साधक की निराशा, कालुष्य की कालिमा और अज्ञान का अन्धकार नष्ट हो जाता है। ज्ञान-रूपी सूर्य की किरणें प्रस्फुटित हो जाती हैं, उसी क्षण उसके हृदय में आस्तिकता स्थिर हो जाती है—

देखि मानसर रूप सोहावा । हिये हुलास पुरइन होइ छावा ॥
 गा अधिआर रैन-मसि छूटी । भा मिनसार किरन रवि फूटी ॥
 अस्ति अस्ति सब साथी बोले । अध जो अहै नैन विधि खोले ॥

जायसी ने रत्नसेन के मुख से इस अनुभूति का वर्णन इन शब्दों में कराया है। तोते के मुख से सूर्य-सदृश पद्मावती का वर्णन सुनकर राजा हर्षोन्मत्त होकर कहने लगा—हे तोते ! फिर से उसी बात को कहो। तुमने जिस सुन्दर राजकुमारी का कथन किया है, वह तो मानो मेरे हृदय में स्थायी रूप से बस गई है, वह अब मेरे हृदय की स्थायी निधि है। सूर्य के समान वह एक स्थान पर बैठकर मेरे हृदय को प्रकाशित कर रही हैं। अब मेरा और उसका चन्द्र और उसके प्रतिबिम्ब की भाँति का सम्बन्ध हो गया है। अब मेरे हृदय में प्रेम का अंकुर पूर्णरूप से विकसित हो चुका है। सहस्रो किरणों के समान मेरा मन उस पर मोहित हो चुका है। जहा-जहा मेरी दृष्टि पड़ती है, वही-वही वह कमल-रूप पद्मिनी मुझे विकसित हुई दिखाई पड़ती है—

सुनि रवि नाउं रतन भा राता । पंडित फेरि इहै कछु बाता ॥
 तुइं सुरुंग मूरति बह कही । चित मह लागि चित्र होइ रही ॥

जनु होइ सूरज आइ मन बसौ । सब घट पूरि हिएं परगसौ ॥
 अब हौ सूरज चांद वह छाया । जल बिनु मीन रकत बिनु काया ॥
 किरनि करा भा पेम अंकरु । जौ ससि सरग मिलौ होइ सूरु ॥
 सहस्रहु करा रूप मन मूला । जह जहं दिस्टि कवल जनु फूला ॥

इस प्रकार जायसी ने अध्यात्म-साधना में गुरु की अनिवार्यता को स्वीकार किया है। ग्रन्थ की समाप्ति पर अपने कथानक का उपसंहार करते हुए कवि का कहना है—

‘गुरु सुआ जेहि पथ दिखावा । बिन गुरु जगत् को निरगुन पावा ॥’

पथ की बाधाएँ

तोते के मुख से पद्मावती के रूप-सौंदर्य को सुनकर रत्नसेन उसे पाने 'को उत्तुक हो उठा। तोते ने राजा से जब प्रेममार्ग की कठिनाइयों का वर्णन किया तो राजा एकदम उत्तर देता है—

जेइं नही सीस पेम पथ लावा । सो प्रिथिमी महं काहे को आवा ॥

अब मैं पेम पंथ सिर मेला । पाव न ठेलु राखू कै चेला ॥

तोते द्वारा पद्मावती के नख-शिख वर्णन को सुनकर राजा मूर्च्छित हो गया। इस स्थिति की यथार्थता के सम्बन्ध में जायसी का कथन है—

पेम घाव दुख जान न कोई । जेहि लागै जानै पै सोइ ॥

राजा ज्यो झी होश में आया, उसे वैराग्य-सा हो गया। मानो, कोई पगला सोकर के जगा हो। रत्नसेन नवजात शिशु के समान रुदन करते हुए कहने लगा—

हौ तो अहा अमरपुर जहा । इहा मरनपुर आएउं कहा ॥

राजा ने दृढ़ निश्चय करके राज छोड़ा और योगी बन गया। उसे अब एक ही धुन सवार थी—

“सिद्ध होउं पद्मावती पाएं हिरदे जेहि कै बियोग ॥”

रत्नसेन के इस निश्चय पर सर्वप्रथम मातृस्नेह आड़े आया। बड़े अनुनय से जननी ने अपने बेटे से अनुरोध किया—

राज पाट दर परिगह सब तुम सो उजियार ।

बैठी भोग रस मानहु कै न चलहुं अघियार ॥

रत्नसेन ने माँ की ममता पर काबू पाते हुए स्पष्ट उत्तर दिया—

देखु अंत अस हीइहि गुरु दीन्ह उपदेस ।

सिघल दीप जाब मैं माता मोर अदेस ॥

अब पत्नी नागमती प्रेम और सौभाग्य की दुहाई देकर सामने आती है—

तुम्ह अस बिछुरे पीउं पिरीता । जहवा राम तहाँ सग सीता ॥

×

×

×

भले हि पदुमिनी रूप अनूपा । हमतें कोइ न आगरि रूपा ॥

भव भलेहि पुरुषन्ह कै डीठी । जिन्ह जौनो तिन दीन्ह न पीठी ॥

इस पर रत्नसेन का स्पष्ट कथन है—

तुम्ह तिरिआ मतिहीन तुम्हारी । मूरुख सो जो मतै घर नारी ॥
राधौं जौं सीता संग लाई । रावन हरी कवन सिधि पाई ॥
यह संसार सपन कर लेखा । बिछुरि गए जानहु नहिं देखा ॥

इस प्रकार रत्नसेन माया के बन्धन को तोड़कर सोलह हजार योगी बने कृवरों के साथ लक्ष्य-प्राप्ति की ओर निकल पड़ता है । परन्तु यह तो अभी प्रारम्भ है । साधना-पथ भी कोई सरल और सीधा-सादा पथ नहीं । इस मार्ग पर आरूढ़ होना एक प्रकार से तलवार की धार पर चलना है । राजा रत्नसेन अपने साथ योगी बने कृवरो को साधना-पथ की कठिनाइयों से अवगत करते हुए कहता है—हमारे आगे पार्वत्य-प्रदेश फैला हुआ है । उस पर्वत की चोटिया बड़ी ऊँची-ऊँची, टेढ़ी-मेढ़ी, ऊबड़-खाबड़ तथा भयकर हैं । उनकी चढ़ाई बड़ी ही विषम और जोखिम वाली है । बीच-बीच में नदी, खोह और नाले हैं । अनेक स्थलो पर तो बटमार टोह में बैठे रहते हैं—

एहि आगे परबत की पाटी । विषम पहार अगम सुठि घाटी ॥
बिच-बिच खोह नदी औ नारा । ठाँव हि ठाँव उठहि बटमारा ॥

गजपति साधनारत रत्नसेन को मार्ग की कठिनाइयों से सावधान करता हुआ कहता है—बड़ा ही कठिन मार्ग है, आप इसे कैसे पार करेंगे ? व्यवधानरूप सात असूक्त और अपार समुद्र हैं, जिनके मगरमच्छ और घड़ियाल मनुष्य को जीवित नहीं छोड़ते । लहरें प्रचण्ड होती हैं तो सम्भाली नहीं जा सकती । सौभाग्य से ही कोई विरला व्यापारी इनके पार पहुँच पाता है । हथेली पर प्राण रख कर ही उस सिंहल-द्वीप में पहुँचा जा सकता है—

सात समुद असूक्त अपारा । मारहि मगरमच्छ धरियारा ॥
उठै लहरि नहि जाइ सभारी । भागहि कोई निबहै बैपारी ॥
सिंहल दीप जाइ सो कोई । हाथ लिहे जिव आपन होई ॥

हीरामन तोता सिंहलद्वीप पहुँचने के मार्ग का निर्देश करते हुए एक स्थल विशेष की भयंकरता से रत्नसेन को सतर्क करता हुआ कहता है—यहाँ रास्ता समुद्र की मझदार में से होकर गुजरता है, यह समुद्र तलवार की धार से भी अधिक तीव्र गति वाला है । इस समुद्र का प्रसार तीस हजार कोस है और यह मार्ग संकीर्ण इतना है कि एक चीटी तक का चलना-गुजरना कठिन है । पानी की धारा जहाँ एक ओर तेजी से अशिधारा से भी अधिक पैनी है, वहाँ दूसरी ओर बाल से भी कहीं ज्यादा पतली है—

सिधल दीप जो नाहि निबाहू । एही ठावै साकर सब काहू ॥
यह किलकिला समुद गंभीरू । जेहि गुन होइ सो पावैं तीरू ॥
एही समुंद पंथ मझधारा । खाई कै असि धार निनारा ॥

तीस सहस्र कोस कै पाटा । अस साकरि चलि सकै न चाटा ॥

खाडै चाहि पैनि पैनाइ । बार चाहि पातरि पतराई ॥

इस प्रकार रत्नसेन के मार्ग की कठिनाइया आत्मसाक्षात्कार के पथ की ही कठिनाइया है और यह पथ असन्दिग्ध रूप से ही दुर्लभ्य एवं दुर्लभ होता है । गुरु की कृपा—सहायता के द्वारा ही साधक सभी प्रकार के प्रलोभनों से विरत और कठिनाइयों में अडिग रहकर निरन्तर आगे बढ़ता जाता है और अन्त में प्राप्तव्य का लाभ कर लेता है । गुरु की महत्ता का प्रतिपादन करता हुआ तोता कहता है—

एहि ठाउँ कह गुरु संग कीजै । गुरु सग होइ पार तौ लीजै ॥

नागमती भी गुरु की उपयोगिता को स्वीकार करती हुई कहती है—

‘मोर नाव खेवक बिनु थाकी ।’

वस्तुतः गुरु पथ की बाधाओं, कठिनाइयों, विघ्नों आदि का निवारण करके साधक के लिए साध्य को सुकर-सुगम बना देता है ।

साधना के विविध-रूप

यद्यपि साध्य में सिद्धि के लिए प्रेम ही सर्वोत्तम साधन है तथापि उसकी सहायता के लिए अन्यान्य साधन भी अपेक्षित रहते हैं । इनके बिना प्रेम की स्थिरता, नित्यता तथा निष्कलुषता सम्भव नहीं रहती । जायसी ने भी इस प्रकार साधना के अन्यान्य रूपों की आवश्यकता का विवेचन अपने महाकाव्य ‘पद्मावत’ में स्थान-स्थान पर किया है ।

जायसी का मत है कि ईश्वरप्राप्ति के लिए वैराग्य, तपस्या और योग परमावश्यक हैं । कोई भी व्यक्ति सासारिक सुख-भोग करते हुए ईश्वर-साक्षात्कार के मार्ग पर अग्रसर नहीं हो सकता । पद्मावती की प्राप्ति के लिए सिंहलद्वीप को जाने के लिए उद्यत रत्नसेन को हीरामन तोते का स्पष्ट कथन है—युद्ध का साज सजा कर तुम सिंहलद्वीप को नहीं पा सकते । उसका मार्ग तो एक ऐसा मार्ग है जिस पर केवल वही जा सकता है, जिसने संसार का परित्याग किया हो । जो योगी, मती, तपस्वी अथवा संन्यासी हो । यदि भोग द्वारा ही सच्चे आनन्द की प्राप्ति सम्भव होती तो कोई भोग छोड़ कर योग-साधना में तत्पर क्यों होता ? सिद्धि तो तप तथा आत्म-बलिदान द्वारा प्राप्त की जा सकती है—

कठिन आहि सिघल कर राजू । पाइअ नाहि राज के साजू ॥

ओहि पंथ जाइ जो होइ दासी । जोगी जती तपा सन्यासी ॥

भोग जोरि पाइत वह भोगू । तजि सो भोग कोई करत न जोगू ॥

तुम्ह राजा चाहहु सुख पावा । जोगहि भोगहि कत बनि आवा ॥

साधन्ह सिद्ध न पाइअ जौ सहि साध न तप ॥

सोइ जानहि बाबुरे जो सिर करहि कलप ॥

रत्नसेन ने अपने गुरु के आदेश का पालन किया। पत्नी द्वारा चित्तौडगढ़ पर शाश्वत शासन करने के निवेदन करने पर रत्नसेन का उत्तर है—यह सारा ससार स्वप्नवत् है। इसमें संयोग की परिणति ही वियोग है और वियोग की स्थिति में संयोग कल्पनावत् ही लगता है। यदि भोग में ही सुख होता तो राजा भतृहरि—जिसके तलवे सोलह सौ रूपसी रानियां अपने उरोजो से सहलाया करती थी—योगी न बन जाता। योगी को कंचन-कामिनी की कोई भी आवश्यकता नहीं रहती। वह तो रूखा-सूखा खाकर सन्तुष्ट रहता है—

यहु संसार सपन कर लेखा। बिछूरि गए जानहु नहिं देखा ॥
राजा भरथरि सुनि रे अयानी। जेहि घर सोरह सै रानी ॥
कुचन्ह लिहैं तरवा सहराई। भा जोगी कोई साथ न लाई ॥
जोगिन्ह काह भोग सो काजू। चहै न मेहरी चहै न राजू ॥
जूड कुरकुटा पै भखू चाहा। जोगिहि तात मात दहुं काहा ॥

जायसी के अनुसार मनुष्य का बावरा मन द्रव्य-भोग का लोलुप रहता है और जहां भी उसे ये पदार्थ उपलब्ध होते हैं, उधर यत्नशील रहता है, परन्तु सच्चा साधक हाथ आए हुए रत्न को भी जल में फेंक देता है, क्योंकि योगी के लिए रत्नो का कोई उपयोग नहीं। उसके लिए इनका कोई मूल्य नहीं। योगी जानता है कि अव्यात्म मार्ग के पथिक के लिए द्रव्य मार्ग में शत्रु का काम करता है। सम्पत्तिवान् पथिक का चोर-डाकू पीछा करते हैं, इससे वह भयग्रस्त और त्रस्त रहता है। सच्चा पथिक तो धन का प्रलोभन छोड़कर ही चलता है—

मनुवा चहै दरब औ भोगू। पथ मुलाइ बिनासै जोगू ॥
जोगी मनहि ओहि रिस मारहि। दरब हाथ कै समुद पबारहि ॥
पथहि पथ दरब रिपु होइ। ठग बटवार चोर सग सोई ॥
पंथिक सो जो दरब सो रूसै। दरब समेटि बहुत अस मूसै ॥

जायसी के अनुसार सिद्धि-प्राप्ति-पर्यन्त साधक को योगाभ्यास में निरत रहना चाहिए। भटकने से लक्ष्य-च्युति का भय रहता है। जिस प्रकार वसन्त ऋतु आने पर चारों ओर का वातावरण सुरभित तथा मादक बन जाता है, ठीक उसी प्रकार योगसाधना की सफलता के समय के आने पर सिद्धि स्वतः समुपस्थित हो जाती है और फिर साधक कृतकृत्य हो उठता है—यही सन्देश पद्मावती ने तोते के द्वारा रत्नसेन के पास भिजवाया है—

आवै रितु बसंत जब तब मधुकर तब बासु।
जोगी जोग जो इमि करहि सिद्धि समापति तामु ॥

पार्वती की परीक्षा में रत्नसेन के सफल हो जाने पर, पार्वती रत्नसेन की विरहातुरता पर द्रवित होकर भगवान् शंकर से उसकी सहायता करने का अनुरोध करती है।

देवाधिदेव भगवान् महेश्वर उसे योग के रहस्यो की जानकारी देते हैं जिससे उसे सहज ही अभीष्ट-प्राप्ति हो सके। भगवान् शंकर कहते हैं कि हे राजा ! यह सिंघलगढ उसी प्रकार टेढा है कि जैसा तुम्हारा शरीर। पुरुष वस्तुतः उसी की छाया है। उसे जूझ कर प्राप्त नहीं किया जा सकता है। इसे तो वे ही लोग प्राप्त करते हैं जो अपने-आपको पहचानते हैं (आत्मज्ञान)। इस गढ में नौ द्वार हैं (शरीर के नौ बहिर्भाग) और यहाँ पाच कोतवाल (पाच ज्ञानेन्द्रिया) पहरा देते हैं। गढ में एक दसवां गुप्त द्वार (ब्रह्मरन्ध्र) भी है, इसकी चढाई बड़ी अगम है और राह टेढी-मेढी है। इस घाटी (ब्रह्मरन्ध्र) को वही पार कर सकता है जिसने इसका रहस्य जान लिया हो और जो चीटी की तरह चढे अर्थात् साहस न छोड़े तथा सतत सतर्क रहे। दशम द्वार बड़ा संकीर्ण है और ताड़ वृक्ष के समान लम्बा है। जो दृष्टि (कुण्डलिनी) को ऊपर करता है, वही इसे देख सकता है। जो वहाँ जाएगा, उसे श्वास और प्राण सयत करना (प्राणायाम और ध्यानयोग अपनाता) पड़ेगा—

गढ तस बाक जैस तोरि काया । परखि देखु तैं ओहि की छाया ॥
पाइअ नाहि जूझि हठि कीन्है । जेइं पावा तेइं आपुहि चीन्है ॥
नौ पौरी तेंहि गढ मझिआरा । औ तह फिरहि पाच कोटवारा ॥
दसवं दुआर गुप्त एक नाकी । अगम चढाव बाट सुठि बाकी ॥
भेदी कोई जाई ओही घाटी । जो लै भेद चढै होइ चांटी ॥

×

×

×

दसव दुआर तारु का लेखा । उलटि दिस्टि जो लाव सो देखा ॥
जाइ सो जाइ सास मन बन्दी । जस घसि लीन्ह कान्ह कालिन्दी ॥

रत्नसेन ने महादेव के आदेश का अक्षरशः पालन किया। उसने पिंगला और सुषुम्णा नाडियों के भेद को समझा और उनकी टकटकी शून्य समाधि में लग गई। वह अपार समुद्र में घुलमिलकर एक हो जाने वाली एक बूद के समान हो गया। इस प्रकार से खो गया कि खोजने पर भी न मिला। पानी में रंग मिलने के समान वह अपने को खो बैठा और प्रियतम-रूप हो गया—

गही पिगला सुखमन नारी । सुनि समाधि लागि सो तारी ॥
बुढ़हि समुद जैस होइ मेरा । गा हेराइ तस मिलै न हेरा ॥
रंगहि पानि मिला जस होई । आपुहि खोइ रहा होइ सोई ॥

प्रेम

जायसी ने लक्ष्यसिद्धि में सहायक योग, वैराग्य आदि अन्यान्य साधनों की अपेक्षा प्रेम को सर्वाधिक महत्त्व दिया है, क्योंकि यह एक सच्चा और सही मार्ग है। इससे प्रियतम की प्राप्ति निश्चित और शीघ्र होती है। परन्तु जायसी के अनुसार प्रेम-पथ का अनुसरण करना बच्चों का खेल नहीं। आकाश तक तो दृष्टि के सहारे पहुँचा जा सकता है पर प्रेम अदृश्य लोक तथा दृश्य गगन लोक से ऊँचा है। प्रेम के

ध्रुवतारे का उदय आकाश के ध्रुवतारे के उदय से अधिक ऊँचे स्थान पर होता है। अपना सिर काटकर उस पर खड़ा होनेवाला ही प्रेम के इस ध्रुवतारे का स्पर्श कर सकता है—

गगन दिस्टि सौ जाइ पहुँचा। पेम अदिस्ट गगन सो ऊँचा।

ध्रुव ते उंच पेम ध्रुव उवा। सिर दै पाउ देइ सो छुआ ॥

जब तक मनुष्य के हृदय में अघकार और स्वार्थ का साम्राज्य रहता है तब तक वह किसी प्रकार भी प्रेमपथ पर अग्रसर नहीं हो सकता। अपने अहंभाव को छोड़ देने अर्थात् पूर्णतः आत्म-विसर्जन कर देने पर ही उसके लिए साध्य की प्राप्ति सम्भव होती है। विधि ने प्रेम-पर्वत को इतना दुर्लभ बनाया है कि सिर की बाजी लगाने वाला ही उस पर चढ़ सकता है—

जौ लहि आपु हेराई न कोई। तौ लहि हेरत पाव न सोई।

पेम पहार कठिन विधि गढा। सो पै चढै सीस सों चढा ॥

प्रेम शब्दों से आहत व्यक्ति के लिए भूख, निद्रा तथा छाया का कोई महत्त्व नहीं। प्रेमपात्र के दुःख को प्रेम-पीडित ही जान सकता है, उसे अन्य कोई नहीं समझ सकता। प्रेम में मृत्यु से भी अधिक दुःखदायी अवस्था हो जाती है, क्योंकि उसमें प्राण न तो जीते हैं और न मृत्यु ही आती है—

पेम घाव दुख जान न कोइ। जेहि लागै जानै पै सोई ॥

×

×

×

कठिन मरन तें पेम बेवस्था। नाजिअँ जिवन न दसई अवस्था ॥

प्रेम-लुब्ध व्यक्ति दाह-सहन का अभ्यास कर लेता है। प्रेम-दग्ध जीव सचमुच घन्य है। जिसका हृदय प्रेम से ओत-प्रोत है, उसके लिए आग भी चन्दन के समान शीतल है। प्रेमविहीन व्यक्ति प्रेममार्ग की कठिनाइयों से त्रस्त होकर भाग खड़ा होता है। यह बात निश्चित है कि प्रेमान्नि में जलना व्यर्थ नहीं जाता। उसका दुःख अवश्य ही रग लाता है। प्रेमी के सिर पर पानी की धारा पड़े अथवा अंगारों की वर्षा, प्रेम की बाढ़ को रोकने की सामर्थ्य किसी में भी नहीं—

जेहि जिय पेम चंदन तेहि आगी। पेम बिहून फिरहि डरि भागी ॥

पेम कि आगि जरै जौ कोई। ताकरै दुख न अविरथा होई ॥

जो जानै सत आपुहि जरै। निसत हिए सत करै न पारै ॥

.....पेमहि कहा सभार।

भावे पानी सिर परौ भावे परो अंगार ॥

ससार में खड्ग की धार बड़ी भयंकर होती है किन्तु प्रेम में विरह की लपटें उससे भी अधिक भयंकर होती हैं। यदि प्रेमपथ इतना दुस्साध्य न होता तो उसे सभी साध करने भर से ही पा लेते—

जग मंह कठिन खरग कै धारा । सहि तें अधिक विरह कै झारा ॥
अगम पंथ जो अंस न होई । साध किए पावत सब कोई ॥

जायसी के अनुसार प्रेम-समुद्र बड़ा ही अथाह है । इसका न कही ओर-छोर है और न कही इसका तल दिखाई देता है । यदि कोई इस प्रेम के क्षीर-समुद्र में गिर पड़े तो अपने प्राण खो बैठता है परन्तु हंस (विशुद्ध आत्म-स्वरूप) होकर इस गहन-समुद्र को सहज ही पार किया जा सकता है—

पेम समुद्र अंस अवगाहा । जहा न बार पार नहि थाहा ॥
जौ वह समुद्र काह एहि परे । जौ अवगाह हंस होइ तिरे ॥

इस प्रकार प्रेम-मार्ग में तो मृत्यु भी प्रेमी को उसके चरम लक्ष्य तक पहुँचा देती है । जायसी के अनुसार प्रेम-पथ पर अग्रसर होने वाला व्यक्ति सचमुच धन्य है । इस पथ को जो पार कर जाता है, फिर उसे इस छार में मिलने के लिए लौटना नहीं पड़ता । उसे उत्तम स्वर्ग मिलता है, जहा मृत्यु नहीं होती प्रत्युत चिरन्तन सुख-वास होता है—

..... । धनि ओई पुरुष पेम पथ खेले ॥

तिन्ह पावा उत्तम कविलासु । जहा न मीचु सदा सुख बासु ॥

पेम पथ जौ पहुँचै पारा । बहुरि तू आइ मिलै इहि छारा ॥

जायसी ने रत्नसेन को प्रेममार्ग के एक आदर्श पथिक के रूप में चित्रित किया है । सिंहल के मार्ग में उसके अन्य सारे साथी (कुवर) स्थान-स्थान पर सो जाते हैं परन्तु सच्चे प्रेमी रत्नसेन की आँखों में नीन्द कहा ? जिसके हृदय पर प्रेम का रग जम गया हो, उसे भूख, नीद और विश्राम से क्या काम ? रत्नसेन के प्रेमविह्वल मन में तो पद्मावती की प्राप्ति की कामना लहरा रही थी और उसकी दृष्टि से उसकी प्राप्ति-मार्ग (सिंहल) की ओर इस प्रकार स्थिर थी, जैसे वन में चातक की ओर जल में सीप की उत्सुक दृष्टि मेघ की ओर लगी रहती है—

ठावहि ठाव सोवहि सब चेला । राजा जागै आपु अकेला ॥

जेहि कै हिण् पेम रंग जामा । का तेहि भूख नीद विसरामा ॥

× × ×

नैन लागु तेहि मारग पदुमावति जेहि दीप ।

जैस सेवती सेवहि बन चातक जल सीप ॥

रत्नसेन का उद्धोष है कि न उसे स्वर्ग के सिंहासन की कोई अभिलाषा है और न ही नरक से किसी प्रकार का प्रयोजन । वह तो एकमात्र पद्मावती के दर्शनों का उत्सुक है, जिसने उसे इस प्रेम-मार्ग पर अग्रसर किया है—

हौ कविलास काह लै करऊं । सोइ कविलास लागि ओहि मरऊं ॥

ओहि के बर जीवनहि बाँझौं । सिर उतारि नेवछावति डारौ ॥

ताकरि चाह कहै जो आई । दुऔ जगत् तेहि देउं बड़ाई ॥

जायसी के अनुसार प्रेमपथ के पथिक को बड़ा दृढ-प्रतिज्ञ होता चाहिए । उसे पूर्णरूपेण आत्मविश्वास के साथ ही लक्ष्य की ओर अग्रसर होना चाहिए । रत्न-सेन इसी प्रकार का दृढ-प्रतिज्ञ और आत्मविश्वास-सम्पन्न साधक है । उसने गजपति से स्पष्ट शब्दों में कहा है—यदि जीवित रहा तो पद्मावती को लेकर ही लौटूंगा और यदि मरना पड़ा तो उसके द्वार पर ही मरूंगा—

“जौं रे जियो लै बहुरी मरौं तौ ओहि के बार ।”

गजपति द्वारा मार्ग की कठिनाइयों का वर्णन किए जाने पर रत्नसेन अडिग-भाव से उत्तर देता है— प्रेम के मार्ग में सिर की बाजी लगाने वाले अर्थात् जीवन-मृत का मृत्यु क्या बिगाड़ सकती है । मैंने अपने सारे सुखों का त्याग करके ही सिंहल जाने का निश्चय किया है । वस्तुतः जिसने प्रेम-समुद्र के दर्शन कर लिए हैं, उसके लिए सिंहल के मार्ग में पड़ने वाले सारे विशाल और समुद्र बृन्द मात्र हैं । रत्नसेन का विश्वास है कि सच्चा प्रेमी अपने लक्ष्य को प्राप्त करके ही रहता है —

जौ पहिले सिर दे पगु धरही । मुए केर मीचुही का करई ॥

× × +

ओ जेइ समुद पेम कर देखा । तेई यह समुद बुद बर लेखा ॥

+ × +

जेइ पै जिय बान्धा सतु बेरा । बरजिय जाय फिरै नहि फेरा ॥

प्रेम पथ के आदर्श पथिक होने के नाते रत्नसेन ने अपने-आपको पूरी तरह पद्मावती की इच्छा पर छोड़ दिया था और वह सर्वथा अपरहित हो गया था । वह कहता है कि यद्यपि राजा गन्धर्वसेन ने सभी योगियों पर आक्रमण करके उन्हें बंदी बना लिया है तथापि वियोगी भी एक के पश्चात् एक दुःख सहन करने को उद्यत हैं । यदि मुझे कोई पकड़ ले तो भी मेरा हृदय नहीं घडकेगा; मुझे जीवन-मरण का कोई भय नहीं । मेरी ग्रीवा में तो पद्मावती ने नागपाश डाल रखी है । मेरे हृदय में न हर्ष है और न ही विषाद । जिसने प्राण दिए हैं, वह ले भी सकता है, किंतु जब तक श्वास हैं मैं उसका विस्मरण नहीं कर सकता —

रार्ज छेकि धरै सब जोगी । दुख ऊपर सुख सहै वियोगी ॥

न जिय धरक धरत है कोई । न जियं मरन जियन कर होई ॥

नागफांस उन्ह मेली गीवां । हरख न विसमौ एकी नीवा ॥

जेइ जिउ दीन्ह सो लेउ निरासा । बिसरे नहीं जौ लहि तन स्वांसा ॥

वियोग पक्ष

आचार्यों ने प्रेम के वियोग और संयोग दो पक्ष माने हैं और उनकी यह भी धारणा रही है कि वियोग के बिना संयोग पुष्ट नहीं होता । वियोग जितना तीव्र और उग्र होता है, संयोग उतना ही मधुर एवं मादक बन जाता है । वस्तुतः हृदय से स्वार्थ और अहंभाव की निवृत्ति के लिए विरह पीड़ा की अनुभूति परमावश्यक है ।

प्रेमी के लिए यह परीक्षा की अवधि होती है। जो साधक विरह-व्यथाओं को सहन करते हुए अविकल रूप से अपने पथ पर बढ़ता जाता है, वही अपना लक्ष्य प्राप्त करता है। सन्त जान ने विरहानुभूति को 'आत्मा की कालरात्रि' कहा है। डीन इजे का विचार है कि जो रहस्यवादी इस कालरात्रि से नहीं गुजरा उसका अविश्वास भी किया जा सकता है।^१ जायसी ने भी इसी तथ्य को स्वीकार करते हुए स्पष्ट उद्घोष किया है—

एहि रे पथ सो पहुँचै सहै जो दुक्ख वियोग ।

निस्सन्देह विरह बड़ा दुःखदायी होता है, वह साक्षात् काल का प्रतिरूप होता है। विरह की व्यथा से तो काल की पीड़ा को सहन करना सुगम होता है। काल तो एक बार प्राणों का हरण करता है किन्तु विरह तो मार-मार कर पुनः मारता है। विरह आग पर और आग डालता है, विद्युत् प्रहार के समान घाव पर और घाव करता है, बाण पर बाण-सन्धान करता है, एक रोग पर अन्य रोग की उद्भावना कर निरन्तर रोग का संचार करता है, एक शोक पर अन्य विविध शोको की अवतारणा करता है। इस प्रकार विरह की ज्वाला का काल यमदूत के काल से भी विषम एवं भयंकर होता है—

विरहा कठिन काल के कला । विरह न सहिअ काल बरु भूला ॥
काल काढि जिउ लेइ सिघारा । विरह काल मारे र मारा ॥
विरह आगि पर मेलै आगि । विरह घाउ पर घाउ जागी ॥
विरह बान पर बान पसारा । विरह रोग पर रोग सवारा ॥
विरह साल पर साल नवेला । विरह काल पर काल दुहेला ॥

विरह के ऐसे गहन कष्ट सहन करने के उपरान्त हृदय समस्त पाप और स्वार्थों से पूर्ण मुक्त हो जाता है और अग्नि में पड़े कुन्दन के समान विशुद्ध होकर प्रियतम साक्षात्कार के लिए उपयुक्त पात्र बन कर प्रस्तुत हो जाता है। इस प्रकार वियोग-दुःख प्रेम पथ में रेचक का कार्य करता है।

जायसी को समग्र सृष्टि विरहाग्नि में घघकती दिखाई देती है। विरह का डेर ऐसा प्रज्ज्वलित हुआ कि उससे निर्गत धूम से मेघ काले पड़ गए, राहु-केतु दग्ध हो गए, सूर्य जल उठा और चन्द्रमा जल कर आधा रह गया, समस्त नक्षत्र-तारक प्रज्ज्वलित हो उठे। लूक टूट-टूट कर पृथ्वी पर गिरने लगे। स्वयं पृथ्वी कई स्थानों पर जल गई। इसी की दाह से ही पलाश-वन घघक कर जल उठा। विरह-श्वास से ऐसी सर्वभ्रासिनी भयंकर लपटें निकलीं कि पर्वत जल-जल कर अगारो में परिवर्तित होने लगे—

१. History of Indian Philosophy By R. D. Ranade (Preface).

अस पर जरा विरह कर कठा । मेघ स्याम लै धुआं जो उठा ॥
 दाघे राहु केतु गा दाघा । सूरज जरा चांद जरि आघा ॥
 औ सब नखत तराई जरही । टूटहि लूक धरनि मांह परही ॥
 जरी सो धरती ठावहि ठांवा । ढंक गरास जरे तेहि ठांवा ॥
 विरह सास तस निकसै झारा । धिकि धिकि परबत होहि अंगारा ॥

विरह का व्यथा-पक्ष सामान्य विषय है जिस पर ससार के अनेकानेक सहृदय कवियों की लेखनी गतिशील हुई है, किन्तु जायसी का यह ध्रुव विश्वास है कि आत्मा-परमात्मा मिलन के लिए यह विरह आवश्यक तत्त्व है । इस विरह का परिणाम केवल व्यथा ही नहीं होता—इससे मनःशुद्धि और सम्मार्जन भी होता है । इस प्रकार इसका केवल निषेधात्मक पक्ष ही नहीं, विधायक पक्ष भी है । यदि यह व्यथा न होती, प्रेम की पीर न होती, विरह की जलन न होती तो आत्मा कभी भी इतनी विशुद्ध न होती कि परमात्मा-मिलन सम्भव होता ।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि प्रेम-पथ में एक ही सर्वव्यापी सत्ता के प्रति सच्ची एवं दृढ़निष्ठा बहुत आवश्यक है । पथ में साधक के सम्मुख अनेक प्रकार के प्रलोभन आते हैं, किन्तु चरम लक्ष्य तक पहुँचने के लिए आवश्यक है कि वह दृढ़-प्रतिज्ञ और अडिग रहकर उन सबका प्रतिकार करे । जब रत्नसेन पद्मावती के प्रेम में विह्वल होकर प्राण होमने को उद्यत था तो स्वयं पावती वेश बदल कर उसकी परीक्षा लेने के लिए आती है और कहती है—मैं कैलाश (स्वर्ग) की अप्सरा हूँ । सौंदर्य में मेरी होड़ कोई नहीं कर सकता । मैं तुम्हारे समक्ष हूँ । मुझे छोड़कर यदि तुमने पद्मावती की याद में प्राण दे दिए तो इससे तुम्हें कोई लाभ नहीं होगा । अब इस जलन-मरण, तप-योग आदि को तिलाञ्जलि देकर जीवन-पर्यन्त मेरे साथ सुखो-पभोग कर । किन्तु अनन्य और दृढ़ प्रेमी रत्नसेन ने दो-टूक उत्तर दिया—हे अप्सरे ! भले ही तेरा रूप-लावण्य अद्वितीय हो; परन्तु मैं तो पद्मावती के अतिरिक्त अन्य किसी भी रूपवती नारी से बात तक करने को प्रस्तुत नहीं । जीवित रह कर तुम्हारे साथ सुख-उपभोग करने की अपेक्षा तो मैं उसकी स्मृति में मरण को अधिक महत्त्वपूर्ण मानता हूँ—

भलेहि रंग तोहि आछरि राता । मोहि दोसरें सौ भाव न बाता ॥
 मोहि ओहि संवरि मुह अस लाहा । नैन सो देखसि पूछसि काहा ॥

रत्नसेन के पद्मावती के प्रति निष्कपट, अनन्य और दृढ़ प्रेम का विश्वास हो जाने पर ही पावती ने शिव से उसकी प्रशंसा की, उसे सच्चा स्वर्ण बताया और उसकी सहायता के लिए अनुरोध किया—

निश्चै पेम पीर यह जागा । कसत कसौटी कंचन लागा ॥

×

×

×

एहू कहं तसि मया करेहू । पुरबहु आस कि हत्या लेहू ॥

भगवान् शंकर ने भी उसकी साधना को देख कर उसे सिद्ध घोषित करते हुए कहा—

जो दुख सहै होइ सुख ओका । दुख बिनु सुख न जाइ सिवलोका ॥

अब तू सिद्ध भया सिद्धि पाई । दरपन कया छूटि गै काई ॥

सयोग पक्ष

आत्मा की घनघोर 'कालरात्रि' के पश्चात् ईश्वरीय विभूति की अनुभूति रूपी उषा का उदय होता है। इस प्रकार किलकिला समुद्र की भयंकर यात्रा के पश्चात् रत्नसेन और उसके कृबर-साथी मानसर पहुँचते हैं। मानसर के असीम सौन्दर्य को देखकर उनके उत्लास-परिपूर्ण हृदय कमल की पल्लुरियों की भाँति खिल उठते हैं। अन्धकार विगलित हो जाता है और रात्रि की कालिमा धुल जाती है। उषा का अभिराम उदय होता है और रवि किरणें प्रफुल्लित हो उठती हैं—

देखि मानसर रूप सोहावा । हिए हुलास पुरनि होइ छावा ॥

गा अंधिआर रैन मसि छूटी । भा मिनुसार किरनि रवि फूटी ॥

कवल विगस तह विहसी देही । मंवर दसन होइ होइ रस लेही ॥

प्रेम की चरमावस्था में प्रेमी और प्रेम-पात्र के बीच में "मैं तुम का भेद नहीं रहता—अभिन्नता हो जाती है। एक शरीर होता है तो दूसरा प्राण। हीरामन तोता पद्मावती को बताता है—तुम शिष्य पर प्रसन्न हुईं और उसे दर्शन देने के लिए स्वयं मण्डप में गईं। शिष्य ने गुरु को देखा और वह रूप उसके मन में सदा के लिए चित्र की भाँति अंकित हो गया। तुम उसके प्राण अपने साथ ले आईं। वह काया मात्र रह गया और तुम प्राण हो गईं। काया की जो शीत-धूप सहन करनी पड़ती उसकी अनुभूति जीव को होती है। फलतः तुम्हारा सारा आनन्द-वैभव उसे मिला है और उसकी व्यथा तुम्हारी बन गई है। तुम उसके शरीर में समा गई हो और वह तुममें व्याप्त हो गया है—

अनु रानी तुम्ह गुरु बहु चेला । मोहि पूछहु कै सिद्ध नवेला ॥

तुम्ह चेला कहं परसन भई । दरसन देइ मण्डप चलि गई ॥

रूप गुरु कर चेलै डीठा । चित्त समाइ होइ चित्र पईठा ॥

जीउ काढि लै तुम्ह उपसई । बह भा कया जीव तुम्ह भई ॥

कया जो लाग धूप औ सीऊ । कया न जान जान पै जीऊ ॥

भोग तुम्हार मिला ओहि जाई । जो ओहि बिथा सो तुम्ह कह आई ॥

रत्नसेन का कथन भी प्रेमी के अस्तित्व में प्रेमपात्र की पूर्ण व्याप्ति का प्रमाण है। गुन्धर्वसेन द्वारा बन्दी किए जाने के उपरान्त फासी पर जाने को उद्यत रत्नसेन कहता है—“मैं उस सुन्दरी पद्मावती का स्मरण करता हूँ जिसके नाम पर मेरे प्राण न्योछावर हैं। मेरे शरीर में रक्त की प्रत्येक बिन्दु पद्मावती के नाम से मुखर है। मेरे शरीर का प्रत्येक रोम उसी में उलझा हुआ है, मेरे प्रत्येक द्वास में वह समाई हुई है और मेरी

नस-नस से उसके नाम की छवि निकल रही है—

औ सवरी पदुमावति रामा । यह जिउ निवछावरि जेहि नामा ॥
रकत के बूद कया जत अहही । पदुमावति पदुमावति कहही ॥
रहहु त बुद बुद मह ठाऊ । परहु तो सोई लै लै नाऊ ॥
हाड हाड मंह सबद सो होई । नस नस माह उठै धुनि सोई ॥

इस प्रकार के पूर्ण समर्पण और अपने व्यक्तित्व को प्रेमपात्र के व्यक्तित्व में विलय कर देने के पश्चात् ही साधक उसकी अनुभूति का पात्र बनता है । इस अनुभूति के पश्चात् वियोग-भावना तिरोहित हो जाती है और साधक प्रेमपात्र के समक्ष रहते हुए स्वर्गीय आनन्द-मुख का भोग करता है और उसे सर्वत्र अपने प्रेमपात्र का अस्तित्व ही दीख पड़ता है । रत्नसेन ने पद्मावती से यह तथ्य इस प्रकार से कहा—प्रकट अथवा अप्रकट कही भी कोई अन्य नहीं है । जहा भी देखता हूं, वहा तुम ही तुम हो । जायसी ने पद्मावती के सखियों से कहे शब्दों में पूर्ण मिलन की अवस्था का वर्णन इस प्रकार से किया है—

कैं सिंगार तापहं कहं जाऊ । ओहि कह देखे ठावहि ठाऊं ॥
जौ जिउ माह तौ उहै पियारा । तन मह सोइ न होइ निनारा ॥
नैनन्ह माहं तौ उहै समाना । देखउ जहा न देखउ आना ॥
आपुन रस आपुहि पै लेई । अघर सहे लागे रस देई ॥

उपर्युक्त विश्लेषण से स्पष्ट है कि मलिक मुहम्मद जायसी प्रधानरूप से एक आध्यात्मिक कवि है । 'पद्मावत' में कथावर्णन ही उनके कविकर्म का उद्देश्य नहीं । कवि का साध्य लौकिक कथानक के माध्यम से आध्यात्मिक सत्य की विकृति है । आध्यात्मिक रूपक के निर्वहण में जायसी की असफलता का कारण वस्तुतः आध्यात्मिक अनुभूति की अभिव्यक्ति का सीमा-बन्धन से मुक्त होना है । जायसी के अनुसार—जहां भी सौंदर्य की सत्ता है, वहा ईश्वर का असीम सौंदर्य ही प्रतिबिम्बित हो रहा है, जहा भी प्रेम है, वह आत्मा के ईश्वरोन्मुख प्रेम का ही प्रतीक है—चाहे, वह प्रेम रत्नसेन का पद्मावती के प्रति हो अथवा नागमती का रत्नसेन के प्रति । वियोग-व्यथा के वर्णन में भी इसी आध्यात्मिकता के स्पष्ट दर्शन होते हैं । जायसी की समूची सृष्टि वियोग के रंग में रंगी दीख पड़ती है । जायसी में मृत्यु और उसके पश्चात् के जीवन की चेतना इतनी तीव्र है कि जहा-कही भी स्थानान्तर-गमन का वर्णन है, उनकी कल्पना में आत्मा के महाप्रयाण की स्मृति सजग हो उठती है ।

इस प्रकार जायसी अपने समूचे ग्रन्थ में दिव्य सौंदर्य और पूर्णता को हृदय-गम करने का प्रयास करते दिखाई देते हैं । उनके अनुसार प्रकृति के विविध पक्षों, जगत् की विभिन्न वस्तुओं और परिस्थितियों में यही दिव्य सौंदर्य प्रतिबिम्बित होता है । जायसी की अन्तरात्मा का ईश्वरोन्मुख प्रेम निरन्तर कई रूपों में प्रवाहित होता है—प्रेमपात्र की प्रबल चाह और खोज के रूप में, वियोग-चेतना जन्म उद्दाम

और ज्वलन्त प्रेम के रूप में—जो आत्मा को स्वार्थ और अहंभावना से मुक्त कर देता है और उससे भी तीव्रतर किन्तु शान्तिमय मिलन—चेतना-प्रसूत-प्रेम के रूप में—जो अन्ततः प्रेमपात्र से स्वतन्त्र और पृथक् अस्तित्व की भ्राति को नष्ट कर देता है।

जायसी के साहित्य में भारतीय अद्वैत के साथ-साथ सूफियों द्वारा वर्णित मिलन के विविध पक्षों के रहस्यात्मक वर्णन भी मिल जाते हैं।

तादात्म्य की प्रथम अवस्था फना है। कुछ विद्वानों ने तादात्म्य के दो स्तर माने हैं—फना और बका। निकलसन ने व्यक्तित्व विलय को फना और ब्रह्मस्थिता को बका माना है। उनके अनुसार—सिद्ध पुरुष इन दोनों अवस्थाओं से गुजरता है। जायसी के काव्य में इन दोनों स्थितियों का बड़ा सुन्दर वर्णन पद्मावत के 'गन्धर्वसेन-मन्त्री खण्ड' में मिलता है, जहाँ रत्नसेन कहता है कि—

जब लगि गुरु मैं अहां न चीन्हा । कोटि अंतरपट विच दुत दीन्हा ॥

जौ चीन्हा तौ और न कोई । तन मन जिउ जीवन सब सोई ॥

तादात्म्य की द्वितीय अवस्था फक्द है। इसमें साधक अपने अहं का विसर्जन कर साध्य में पूर्णतः समा जाता है। 'रत्नसेन सूली खण्ड' में रत्नसेन को सूली चढ़ाते समय सैनिक देखते हैं वह तो निश्चिन्त भाव से पद्मावती के नाम की माला जप रहा है। यह इसकी अवस्था का सुन्दर उदाहरण है। तादात्म्य की तृतीय अवस्था सुकृ अर्थात् आनन्द की है। 'वसन्त खण्ड' में इसका वर्णन करते हुए जायसी का कथन है :—

जोगी दिस्टि दिस्टि सो लीन्हा । नैन रूप नैनन्ह जिउ दीन्हा ॥

जो-मधु चहत परा तेहि पाले । सुधिन रही ओहि एक पियालें ॥

इस प्रकार ढूढ़ने पर सूफी हाल पक्ष के सभी अंगों के उदाहरण भी जायसी के काव्य में मिल जाते हैं।

रहस्यवाद के रूप

जायसी के काव्य में रहस्यवाद के सभी तत्त्वों की सुन्दरतम और सफलतम अवतारणा की समीक्षा के उपरान्त उनके काव्य में रहस्यवाद के विविध रूपों के दर्शन कर लेना भी सर्वथा उपयुक्त होगा।

आचार्य शुक्ल ने रहस्यवाद की प्रमुख रूप से दो कोटियाँ मानी हैं—साधनात्मक और भावनात्मक। उन्होंने *कबीर को प्रथम कोटि का और जायसी को दूसरी कोटि का कवि माना है। शुक्लजी की धारणा से असहमति प्रकट हुए डा० गोविन्द त्रिगुणायत का कथन है—“भेरी समझ में विभाजन का आधार रहस्यानुभूति की साधक प्रक्रियाएँ होनी चाहिए। रहस्यानुभूति के साधन प्रेम, विरह, सौन्दर्य, योग, ज्ञान, प्रकृति और अभिव्यजना-सौष्ठव होते हैं। इन साधनों के आधार पर रहस्यवाद के—प्रेममूलक, प्रकृतिमूलक, ज्ञानमूलक या आध्यात्मिक, योग मूलक और अभिव्यक्ति-मूलक भेद होते हैं।”

जायसी के काव्य में रहस्यवाद के सभी रूपों का उत्कृष्ट वर्णन हुआ है। इनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है—

(१) प्रेममूलक रहस्यवाद

जायसी ने सूफी भावना के अनुकूल ईश्वर की कल्पना प्रेम के रूप में की है। 'पद्मावत' में लौकिक सौन्दर्य-वर्णन द्वारा अलौकिक सौन्दर्य की व्यञ्जना करके जायसी ने इसी आध्यात्मिक प्रेम की पुष्टि की है। रत्नसेन की मुग्धावस्था के चित्रण में ब्रह्म-साक्षात्कार की स्थिति का सूफीभावना के अनुकूल चित्रण हुआ है। कतिपय पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

सुनि पदुमावति कै असि मया । भा वसत उपनी नै कया ॥

सुवा कै बोल पवन होइ लागा । उठा सोइ हनिवंत अस जागा ॥

चाँद मिलन कहं दीन्हेउ आसा । सहसौ कहा सूर परगासा ॥

उठा फूल हिरदै न समाना । कंथा टूक टूक बेहराना ॥

भावात्मक रहस्यवाद की तीनों अवस्थाओं—जिज्ञासा, ज्ञान (प्रयत्न) तथा मिलन—का अत्यन्त सुन्दर वर्णन जायसी ने अपने काव्य 'पद्मावत' में किया है। रहस्यवाद के तत्त्वों के विवेचन के अन्तर्गत हम इनका विस्तृत विवरण प्रस्तुत कर चुके हैं, पिष्ट-पेषण से बचते हुए हम कृपालु पाठकों से 'पथ की बाधाएँ' प्रेम (वियोग तथा संयोग) तत्त्वों को देखने का अनुरोध करते हैं।

(२) प्रकृतिमूलक रहस्यवाद

जब रहस्यवादी साधक अपनी रहस्यानुभूतियों को प्रकृति के माध्यम से अभिव्यक्ति देता है तब उसे 'प्रकृतिमूलक रहस्यवाद' की संज्ञा मिलती है। प्रकृति के माध्यम से रहस्यभावना की अभिव्यक्ति के सात प्रमुख रूप-प्रकार हैं —

(क) प्रतिबिम्बवाद के माध्यम से प्रकृति के विराट् रूप की रहस्यात्मक अभिव्यक्ति—प्रतिबिम्बवाद दोनों भारतीय अद्वैत और सूफी—दर्शनों में प्रतिष्ठित है परन्तु दोनों में थोड़ा अन्तर है। भारतीय वेदान्त के अनुसार एक ही परमात्मा अनेक रूपों में उसी प्रकार प्रतिभासित होता है जिस प्रकार लहर-लहर में चन्द्र भिन्न-भिन्न प्रतिभासित होता है। इस प्रकार वेदान्त भिन्नता का कारण दर्पण की भिन्नता को मानता है और इसे ज्ञान का विषय स्वीकार करता है। सूफी मान्यता के अनुसार जगत् एक दर्पण है, जिसमें ईश्वर प्रतिबिम्बित रहता है। भ्रम के मेघ-पटल के अनावृत्त होते ही साधक को परमात्मा की भाँकी मिल जाती है। इस प्रकार सूफी प्रतिबिम्बवाद भावमूलक है। जायसी ने 'मानसरोदक खण्ड' में इसी प्रतिबिम्बवाद के आश्रय से प्रकृति के विराट् रूप का चित्रण रहस्यात्मक शैली में किया है :—

सरवर रूप विमोहा हिऐं हिलोर करेइ ।

पाय छुअइ मकु पावों तेहि मिसु लहरै देइ ॥

(ख) साध्य के विराट् रूप से प्रभावित प्रकृति का चित्रण—पद्मावती के अनुपम सौन्दर्य का विश्वव्यापी प्रभाव जायसी के शब्दों में दर्शनीय है :—

उन बानन्ह अस को को न मारा । बेंधि रहा सगरी ससारा ॥

गंगन नखत जस जाहि न गने । है सब बान ओहि के हने ॥

(ग) प्रकृति के माध्यम से परोक्षसत्ता का सकेत—जायसी ने समासोक्ति के द्वारा प्रस्तुत वर्णनों के प्रसंग में अप्रस्तुत रहस्यात्मक सत्यों की 'ओर स्थान-स्थान पर सकेत किया है । 'सिंहलद्वीप वर्णन खण्ड' में द्वीप के अमराइयों के वर्णन-प्रसंग परोक्षसत्ता का साकेतिक चित्रण दर्शनीय है :—

पंथिक जौ पहुचै सहि धामू । दुख बिसरै सुख होइ बिसरामू ॥

जिन्ह यह पाई छॉह अनूपा । बहुरि न आइ सही यह धूपा ॥

(घ) परोक्षसत्ता की साधिका के रूप में प्रकृति-चित्रण—रहस्यवादी कवि जायसी ने प्रकृति का परोक्षसत्ता की साधिका के रूप में स्थान-स्थान पर चित्रण किया है । इस प्रकार का एक प्रसंग 'नख सिख खड' में पुष्पों के सुरभि वितरण के पीछे पद्मावती रूपी ब्रह्म के सामीप्य पाने की इच्छा की कल्पना है—

पुहुप सुगंध करहि सब आसा । मकु हिरगाइ लेइ हम बासा ॥

(ङ) प्रकृति के माध्यम से गूढ आध्यात्मिक सकेतों की व्यंजना—जायसी ने दार्शनिक सत्यों एवं आध्यात्मिक सिद्धान्तों की अभिव्यक्ति के लिए प्रकृति को माध्यम रूप में ग्रहण किया है । यह दर्शन का सर्वमान्य सिद्धान्त है कि जीव को अज्ञानजन्य भ्रान्ति के कारण अपने समीपस्थ ब्रह्म का परिचय नहीं मिलता और अज्ञान-पटल के अनावृत होते ही दोनों में अभेद हो जाता है—इस सत्य की विवृति प्रकृति के माध्यम से दर्शनीय है—

देखि एक कौतुक हौ रहा । अहा अतरपट पै नहि अहा ।

सर वर एक देख मैं सोई । अहा पानि पै पा नी होई ॥

(च) प्रकृति के रहस्यपूर्ण वर्णन—साधारण कवियों के प्रकृति वर्णन जहा यथातथ्य और शुद्ध भौतिक होते हैं, वहा रहस्यवादी कवियों के वर्णन काल्पनिक, दिव्य और रहस्यात्मक होते हैं । उदाहरणार्थ जायसी के सात समुद्रों का वर्णन बड़े ही रहस्यपूर्ण हैं । इन समुद्रों के नाम कवि-कल्पित होने के अतिरिक्त प्रतीकात्मक भी हैं ।

(छ) प्रकृति पर प्रणय भावना का आरोप—जायसी ने रूपक का आश्रय लेकर आध्यात्मिक प्रणयभावना का प्रकृति पर आरोप किया है । इस प्रकार का एक वर्णन दर्शनीय है—

प्रीति बेलि जनि उरुमै कोई । अरुमै मुह न छूटै सोई ॥

प्रीति बेलि अंसै तनु डाढा । पलुहुत सुख बाढत दुख बाढा ॥

(३) आध्यात्मिक रहस्यवाद

अंग्रेज विद्वान् स्पेर्जन का 'मिस्टिसिज्म इन इंग्लिश पोएट्री' में आध्यात्मिक रहस्यवाद की व्याख्या के सम्बन्ध में कथन है —“जब रहस्यवादी अपनी धारणाओं को आध्यात्म प्रधान शैली में इस प्रकार व्यक्त करता है, कि वह भाव और बुद्धि दोनों को आनन्दित करती है, किन्तु उसमें प्रधानता चिन्तन की रहती है, तब उसी को ही 'स्पीरिच्युअल मिस्टिसिज्म' अर्थात् आध्यात्मिक रहस्यवाद का नाम दिया जाता है।”

डा० गोविन्द त्रिगुणायत के शब्दों में—“रहस्य भावनाएँ जब गूढ़ आध्यात्मिक और दार्शनिक सिद्धान्तों की व्यञ्जना को ही प्रधानता देने लगती हैं तब उसको आध्यात्मिक रहस्यवाद की संज्ञा दी जाती है।” इस रहस्यवाद की अभिव्यक्ति अन्योक्ति, समासोक्ति, वक्रतामूलक, रूपक तथा प्रतीक आदि विविध शैलियों में की जाती है।

जायसी ने ग्रन्थ के अन्त में 'उपसहार' शीर्षक के अन्तर्गत अपने काव्य को 'अन्योक्ति' का रूप दिया है। उनके अनुसार—

मैं एहि अरथ पडितन्ह बूझा । कहा कि हम्ह किछु और न सूझा ॥

चौदह भवन जो तर उपराही । ते सब मानुष के घट माही ॥

—पद्मावत, उपसहार

'मानसरोवर खण्ड' में कवि ने रूपक द्वारा आध्यात्मिक तथ्य को वाणी दी है। यूरत्नसेन और पद्मावती आदि भी प्रतीक पात्रों के रूप में ही अवतरित हुए हैं।

(४) योगमूलक रहस्यवाद

जायसी ने हठयोग की शुष्क प्रक्रियाओं पर दाम्पत्य प्रतीकों का आरोप करके उन्हें मधुर और सरस बना दिया है। हठयोग की परिभाषा सिद्ध सिद्धान्त पद्धति के अनुसार इस प्रकार है—“हृ वर्ण सूर्य का द्योतक है और ठ वर्ण चन्द्र तत्त्व का द्योतक हैं।” इस प्रकार हठ शब्द चन्द्र-सूर्य साधना का सकेतक है। योग में चन्द्र और सूर्य शब्दों का प्रयोग कभी तो इडा और पिंगला के लिए और कभी मूलाधार तथा सहस्रारस्थ तत्त्वों के लिए होता है। 'सिद्ध सिद्धान्त पद्धति' के अनुसार—“पांचवा चक्र कष्ट चक्र है, उसके बाईं ओर इडा नाडी है, जिसे चन्द्रनाडी भी कहते हैं।” 'शिवसंहिता' के अनुसार—“चन्द्र से जो अमृत स्रवित होता है, वह दिव्य रूप होता है। वह सब मूलाधारस्थ सूर्य के द्वारा भक्षण कर लिया जाता है। गुरु के उपदेश से सूर्य को ऊर्ध्वमुखी और चन्द्र को अधोमुखी करके उनके मिलन कराने से विपरीत-करणी मुद्रा सिद्ध होती है।”

जायसी ने 'पद्मावत' में इसी हठयोग—सूर्य-चन्द्र-साधना—की अभिव्यक्ति की है। उन्होंने काव्य में अनेक स्थलों पर रतनसेन को सूर्य और पद्मावती को चन्द्र शब्द से सम्बोधित किया है। दो एक स्थल दर्शनीय हैं। रतनसेन पद्मावती विवाह खंड में कवि की प्रस्तुत उक्तियाँ इसी तथ्य की अभिव्यञ्जिका हैं—

(क) चाद सुरज मनि माथे भागू । औ गावहि सब नखत सोहागू ॥

(ख) देखा चाद सुरज जस साजा । अस्टी भाउ मदन तन गाजा ॥

(ग) चाद के हाथ दीन्हि जैमाला । चाद अनि सुरज गियेँ घाला ॥

'बनिजारा खंड' में तो कवि की स्पष्टोक्ति है—

सुरज चाँद कै कथ्या कहा । पेमक गहन लाइ चित्त कहा ॥—वधी, ८२

जायसी ने योग साधना के अन्तर्गत 'सहस्रार' और ब्रह्मरन्ध्र का भी रोचक वर्णन किया है। 'सातसमुद्र खंड' में सहस्रार का रहस्यात्मक वर्णन दर्शनीय है—

सतए समुद्र मानसर आए । सत जो कीन्ह साहस सिधि पाए ॥

देखि मानसर रूप सुहावा । हिय हुलास पुरइनि होइ छावा ॥

इसी प्रकार 'सिंहल द्वीप खंड' में ब्रह्मरन्ध्र का वर्णन भी रहस्यात्मक ढंग से हुआ है—

का परबत चढि देखै राजा । ऊंच मडप सोनै सब साजा ॥

अंत्रित फर सब लाग अपूरी । औ तहं लागि सजीवनि मूरी ॥

इस प्रकार के अनेकानेक योगिक विषयों के भावपूर्ण और रचनात्मक वर्णन कवि ने पद्मावत में स्थान-स्थान पर प्रस्तुत किए हैं। जायसी की विशेषता यह है कि उन्होंने योगमार्ग तथा मधुर प्रेम-मार्ग का सामंजस्य करके शुष्क सिद्धांतों की मनोरम अभिव्यक्ति की है।

(५) अभिव्यक्तिमूलक रहस्यवाद

जब कवि साधारण से विचार अथवा भाव को प्रकट करने के लिए जटिल रूपको—प्रतीको का आश्रय लेता है कि पाठक का मन कथ्य को समझना भूलकर अभिव्यक्ति-जनित चमत्कार में फँस जाता है, तब अभिव्यक्तिमूलक रहस्यवाद की सृष्टि होता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह रहस्यवाद का एक कृत्रिम रूप है। यद्यपि सच्चे कवि इस कलाबाजी—कथ्य की चमत्कृतिपूर्ण अभिव्यक्ति—के चक्र में नहीं फसते, पुनरपि उनका इससे सर्वथा एवं पूर्णतः मुक्त होना सम्भव नहीं रहता।

जायसी के काव्य में भी अभिव्यक्तिमूलक रहस्यवाद के अपेक्षाकृत स्वल्प प्रसंग उपलब्ध हैं। क्लिष्ट पारिभाषिक शब्दों के प्रयोग से अभिव्यक्ति में रहस्यात्मकता निम्न अवतरण में दर्शनीय है—

धातु कमाइ सिखे तै जोगी । अब कस जस निरधातु वियोगी ॥
 कहाँ सो खोए बीरौ लोना । जेहि तें होई रूप औ सोना ॥
 कस हरतार पार नहि पावा । गंधक कहाँ कुरकुटा खावा ॥
 कहाँ छपाए चाँद हमारा । जेहि बिनु जगत दैनि ग्रथिजारा ॥

इस वर्णन में कवि ने जिन विलक्षण व्यंग्यार्थों की योजना की है, वे इतने जटिल और अस्पष्ट हैं कि बहुत माथापच्ची करने पर भी कदाचित् पूर्ण रूप से समझ में आ सकें ।

इस प्रकार जायसी के काव्य में सभी प्रकार के रहस्यवादों का अपना चरम सौन्दर्य मिलता है । वस्तुतः जायसी एक प्रतिभाशाली कवि थे और उन्होंने विलक्षण प्रतिभा से रहस्यवाद की बड़ी ही उत्तम अभिव्यक्ति की है । एक ओर जहाँ उन्होंने रहस्यवाद को व्यापक रूप में अपनाया है, वहाँ उसके गुणोत्कर्ष की भी रक्षा की है । डा० गोविन्द त्रिगुणायत के शब्दों में—“हिन्दी साहित्य ही क्या विश्व साहित्य में ही उनके जोड़ का रहस्यवादी कवि कठिनता से मिलेगा ।” वस्तुतः पद्मावत में रहस्यवाद की जितनी विस्तृत और व्यापक—भावात्मक, साधनात्मक, प्रकृतिमूलक, आध्यात्मिक तथा अभिव्यक्तिमूलक—अभिव्यक्ति हुई है, वैसी किसी एक काव्य में अन्यत्र कहीं नहीं हुई ।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि जायसी मूलतः सूफी कवि थे । उनका प्रमुख उद्देश्य सूफी साधना के अनुसार आध्यात्मिक प्रेम और विरह को वाणी देना था । इस प्रेम और विरह की आध्यात्मिकता के वर्णन में रहस्यवाद की अभिव्यक्ति स्वतः हो गई है । सूफियों के अनुसार प्रेम तीन लोक और चौदह खण्डों में व्याप्त है और उस प्रेम का उद्भव सौन्दर्य से होता है तथा उसकी परिपुष्टि विरह से होती है । विरह की तीव्रता ही प्रेम की गहराई का मानदण्ड है । इस प्रेम के दिव्य होने के कारण उसके वर्णन में अध्यात्म-भावना आ जाती है और अध्यात्मभावना के समावेश होते ही वर्णन विशेष को रहस्यवाद की सज्ञा मिल जाती है । इस प्रकार जायसी को रहस्यवाद सूफी मत के सर्ववाद तथा वेदान्त के अद्वैतवाद पर आधृत होने के साथ-साथ प्रेमादि से पुलकित है । प्रेम-भावना से पुष्ट होने के कारण यह वर्णन सरस मधुर और रोचक बन पड़ा है ।

जायसी का प्रकृति-चित्रण

सृष्टि के आदिम युग से ही मानव हृदय प्रकृति की लीलाओं को देखकर कभी विस्मित होता रहा है तो कभी इसके क्षण-क्षण परिवर्तनशील रूप को निहारकर मुग्ध होता रहा है। चिरयौवना प्रकृति ने कभी मानव को हँसाया है तो कभी रलाया है। प्रिय से मिलन के मादक क्षणों में प्रकृति मानव को मन-भावन लगी है तो उससे वियुक्त होते ही वही प्रकृति मन को क्षुब्ध करने वाली बन जाती है।

वैदिक युग से लेकर आज तक का सम्पूर्ण साहित्य इस तथ्य का साक्षी है कि प्रकृति नटी ने सृष्टि के अन्य तत्वों की अपेक्षा मानव-मन को सर्वाधिक प्रभावित किया है। प्रकृति की क्रीडास्थली भारत की तो बात ही निराली है, यहाँ तो प्रकृति ने मानव की सहचरी बनकर भारतीय मनीषा को कल्पना की उड़ानें भरने का पूर्ण अवकाश प्रदान किया है। इसके साहचर्य से मानव हृदय को जहाँ सौन्दर्यानुभूति मिली वहाँ मस्तिष्क को चिन्तन का विस्तार भी मिला। ऋग्वेद के उषा सूक्त की मनोहारी कल्पनाएं, तपोवनो एवं सदान्तरा नदियों के तट पर वनों शैल मालाओं, गहन कान्तारों के विस्मयकारी वर्णन, रामायण-महाभारत में चित्रित प्रकृति के विभिन्न रूप, संस्कृत कवियों के उन्मुक्त प्रकृति चित्रण भारतीय साहित्य की अमर धाती है।

साहित्यिक कृतियों के समानान्तर जनजीवन की कण्ठपरंपरा से निसृत विरह गानों, लोक-कथाओं के माध्यम से जनकवियों द्वारा किया गया प्रकृति-वर्णन भारतीय जन-जीवन के प्रकृति-प्रेम का अद्भुत साक्ष्य प्रस्तुत करता है। संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि भारतीय मनीषा ने प्रकृति से जो प्रेरणा ली है वह इस देश के साहित्य और जनजीवन की अमर धरोहर है। मलिक मुहम्मद जायसी ने पूर्ववर्ती भारतीय कवियों की परम्परा का अनुसरण करते हुए 'पद्मावत' में जहाँ प्रकृति का परम्परागत वर्णन किया है वहाँ जनकठ से निसृत लोक-गीतों, मिलन और वियोग के मादक वातावरण से अनुस्यूत विरहगीतों की शैली पर प्रकृति-चित्रण कर पद्मावत के काव्य-सौन्दर्य का संवर्द्धन किया है। साहित्य और लोक परम्परा पर आधारित प्रकृति-चित्रण के कारण पद्मावत के काव्य सौन्दर्य में एक विशेष निखार आया है, जो जायसी की व्यापक और पैनी दृष्टि का परिचायक है। इस सदर्भ में पद्मावत में जायसी का प्रकृति-चित्रण एक विशिष्ट महत्त्व रखता है।

जायसी ने पद्मावत में प्रकृति के विविध रूपों का चित्रण किया है। प्रकृति के इन विविध और विभिन्न रूपों को इस प्रकार विभक्त किया जा सकता है—

- १ उपमानों के रूप में चित्रित प्रकृति ।
- २ आध्यात्मिक रूपों के माध्यम से चित्रित प्रकृति ।
३. घटनाओं तथा नैतिक उपदेशों के रूप में चित्रित प्रकृति दृश्य ।
- ४ मानवीय हर्ष विषाद की उद्दीपन रूप में अभिव्यक्ति ।
५. प्रकृति चित्रण—उपमानों के रूप में ।

पद्मावत के कवि ने भावाभिव्यजना को चरमोत्कर्ष तक पहुँचाने के लिए प्रकृति की भावभूमि पर अपनी तूलिका से सौन्दर्य के प्रगाढ़ एवं मार्मिक चित्र प्रस्तुत किये हैं। शरच्चन्द्रिका में देदीप्यमान चन्द्रमा में प्रिय को रमणी का मुखमण्डल दिखाई देने लखता है तो कभी सावन की कजरारी घटाये उसे किसी रूपसि के केशगुच्छों के रूप में लहराती दिखाई देती है। कभी रूपसी के अधरो की ललाई में बिम्बाफल की छवि अंकित की जाती है तो कभी उरोजो की ऊँवाई में और वर्तुलता में भी फलों की स्मृति कराई जाती है। कही नाभि की गहराई में सरोवर की गहराई का आभास दिया जाता है तो कभी उदर की रोमावली सर्पिणी बन प्रेमी को डसने को प्रस्तुत हो जाती है। जयनोर कदली मूल से प्रतियोगिता करने लगते हैं तो कोमल बाहुयुग्म स्निग्धता में कमलश्री से प्रतिस्पर्धा करता दिखाई देता है। तात्पर्य कहने का यह है कि अपनी काव्य-सृष्टि का प्रजापति कवि अपनी रुचि के प्राकृतिक उपमानों के प्रयोग से शास्त्र और लोक-जीवन को परखने वाली अपनी व्यापक दृष्टि का परिचय देता हुआ अपने काव्य-सौन्दर्य की वृद्धि करने में भी सतत प्रयत्नशील रहता है।

जायसी ने पद्मावत में शास्त्र-प्रचलित उपमानों का ग्रहण तो किया ही है पर उसकी प्रकृति जन-जीवन में प्रचलित प्राकृतिक उपमानों में आकठ रमण करती रही है। यहाँ उसके कतिपय उदाहरण प्रस्तुत करना अप्रासंगिक न होगा—“रत्नसेन पद्मावती के रूप सौन्दर्य की चर्चा से अभिमूत होकर सिंहल की ओर चल पड़ा। इधर नागमती उसके विरह से बेहाल है। कवि के अनुसार उसके हिय की दशा वैसी बन गयी है जैसे कि तालाब के जल के सूखने के बाद नीचे की मिट्टी की होती है। प्रायः पानी सूखने के बाद सरोवर की नीचे की मिट्टी की परतो में दरारे पड़ जाती हैं, वे दरारे वर्षा के पानी से ही भरा करती हैं। आज नागमती का हिया भी सूखे सरोवर की मिट्टी की तरह टूक-टूक हो गया है। प्रिय की कृपादृष्टि पड़ने पर ही उसका भग्न हृदय जुड़ जायेगा।”^{११}

रत्नसेन की कृपादृष्टि की बाट जोह रहा है, ऐसा चित्र प्रस्तुत कर कवि ने नागमती के हृदय में विद्यमान पीडा की गहराई को छूने का एक सफ़ल प्रयास किया है जो सहृदय को झकझोरने की एक विशिष्ट क्षमता रखता है।

जायसी ने निम्न पंक्तियों में जिस चित्र की अभिव्यंजना की है वह भी दृष्टव्य है—

तोर जोवन जस समुद हिलोरा ।

देखि देखि जिय बूढे मोरा ॥

यहां उठती जवानी के लिए हिलोरे लेते सागर के उपमान का निदर्शन कर कवि ने सहृदय पाठक को बाध्य कर दिया है कि चर्मचक्षु बन्द कर मनश्चक्षुओं से ही नायिका के उभरते यौवन का एक मूर्त चित्र देख सके।

लोक-जीवन के इस प्रकार के उपमानों के अतिरिक्त कवि ने नायिका के नख-शिख वर्णन में एवं जीवन के हर्षविषाद के संदर्भ में भी प्राकृतिक उपमानों का सहारा लिया है। रूपसी पद्मिनी के ललाट के समक्ष सहस्रकिरण सविता भी तिरस्कृत हो गया—

सहस्र किरिन जो सुरुज दियाई ।

देखि लिलार सोउ छिपि जाई ॥

तेज एवं आभा के लिए सविता का प्रभाव सर्वविविध है पर नायिका के ललाट की आभा तो उससे भी अधिक है। तभी तो सविता को छिपना पडा। इस प्रकार के अनेकविध उपमानों को कवि ने अपनी तूलिका से संवारने का सफल प्रयास किया है।

मानव के हर्ष-विषाद को लेकर भी कवि ने जो प्रकृति चित्रण किया है वह अत्यन्त ही सजीव और सटीक है। पद्मावती को सरोवर पर जलक्रीडा करती हुई देखकर सरोवर उल्लास में हिलोरें लेता हुआ उसे अपने अंक में लेने को आतुर हो उठता है^१ तो प्रकृति के अन्य उपमान—सूर्य, चन्द्र पद्मावती के सती होते समय धधकती चिता में समाते ही मानवी-विषाद के प्रतीक बन जाते हैं—

आजु सूर दिन अथवा आजु रैन ससि बूड ।

आजु नाचि जिउ दीजिये, आजु आगि हम जूड ॥^२

यहा इस विषाद की बेला में दिन और रात मानवी-मुख-दुख के लिए आये है तो सूर्य और चांद को हर्ष-विषाद के लिए प्रस्तुत कर लेखक ने इन भावों की मार्मिक अभिव्यंजना की है।

१ कहा मानसर चाह सो पाई । पारस रूप इहा लगि आई ॥

भा निरमल तिन्ह पायन्ह परसे । पावा रूप रूप के दरसे ॥

जायसी ग्रंथावली, पृ० २५

२. जायसी ग्रंथावली, पृ० २६६

वातावरण के निर्माण के लिए प्रकृति-चित्रण

प्रकृति चित्रण की इस पद्धति के लिए जायसी ने प्रकृति के आलम्बन रूप का आश्रय लिया है। इसमें प्रकृति-चित्रण साधन न होकर स्वयं साध्य बन जाता है। सिंहलद्वीप वर्णन इसका प्रमाण है। रत्नसेन जब सिंहलद्वीप के पास पहुंचता है तो वहाँ के रोमांटिक वातावरण की सृष्टि के लिए कवि ने जो प्रकृति की छवि अंकित की है वह इसी शैली के अन्तर्गत आती है। साधन आम्नकानन, रोमांचित करने वाली मन्द-मन्द मलय-समीर, हरिताम्र गगन, शान्तिदायिनी शीतल छाया, ग्रीष्म में भी शीतकाल सदृश ठंडक आदि के चित्र प्रस्तुत कर कवि ने एक रोमानी वातावरण की सृष्टि कर जहाँ एक ओर सिंहलद्वीप के प्रकृति वैभव का निदर्शन किया है वहाँ रत्नसेन और पांघनी की भेंट से पूर्व ही एक प्रणय की भाव-भूमिका भी प्रस्तुत कर दी है—

“घन अमराउ लाग चहुपासा। उठा भूमि हुत लागि अकासा ॥
मलयसमीर सोहावन छाहां। जेठ जाड लागे तेहि माहा ॥
ओही छाह रैन होइ आवैं। हरियर सबै अकास दिखावैं ॥
फरे आव अति सघन सोहोए। औ जस फरे अधिक सिरनाए ॥
खिरनी पाकि खाड अस मीठी। जामुन पाकि भवर अस डीठी ॥
पुनि महुआ चुअ अधिक मिठासू। मधु जस मीठ पुहुन जसवासू ॥”

सिंहलद्वीप के इस प्रकृति वैभव की छवि प्रस्तुत कर कवि ने इन वृक्षों पर बैठे पक्षियों की भी एक विस्तृत सूची प्रस्तुत की है। ये पक्षी अपनी-अपनी बोली में उसी परमसत्ता का स्मरण कर रहे हैं—

भोर होत बोलै चुहचुही। बोले पांडुक ‘एकै तुही’।
‘पीव’, ‘पीव’ कर लाग पपीहा। ‘तुही’, ‘तुही’ कर गडुरी जीहा।
‘कुहू’, ‘कुहू’ करि कोइल राखा। औ भिंगराज बोल बहु भाषा।
‘दही’, ‘दही’ करि महारि पुकारा। हारिल बिनवै आपन हारा।
जावत पछी जगत के भरि बैठे अमराउँ।
आपनि आपनि भाषा लेहि दई कर नाउँ ॥”

उपयुक्त कविता से स्पष्ट है कि वृक्षों पर बैठे सभी पक्षी अपनी भाषा में परमसत्ता की ओर उन्मुख होकर अपने हृदय की पीर को ही निवेदित कर रहे हैं।

वृक्षों तथा पक्षियों की विस्तृत सूची का उल्लेख कर कवि सिंहल के सरोवरों में विकसित पुष्पों की शोभा की ओर भी आता है—

छिछली तलैयो मे उगे हुए श्वेत कुमुदों को देख कवि उत्प्रेक्षा करता है कि ये कुमुद क्या हैं? मानो गगन में तारे झिलमिला रहे हैं। इन तलैयों में चमकती हुई चपला मछलियां ऐसी लग रही हैं मानो ये मेघों के भीतर दमकने वाली दामिनी

—है जो इन छिछली तलैयो मे से पानी लेने के लिए गगन से धरती पर उतरे हैं—

ताल तलाब वरनि नहि जाही । सूझे वार पार कछु नाही ॥

फूले कुमुद सेत उजियारे । मानहु उए गगन मह तारे ॥

चमकहि मच्छ बीजु कै बानी । उतरहि मेघ चढहि लेइ पानी ॥^१

प्रस्तुत पक्षियों मे कवि ने ग्राम्य-श्री का जीवन्त चित्र प्रस्तुत किया है जो उसको व्यापक लोकदृष्टि का परिचायक है ।

सिंहलद्वीप के वृक्षो, पक्षियों और सरोवरो के वर्णन के लिए कवि ने जो व्यापक सूची प्रस्तुत की है उसमे कही-कही अस्वाभाविकता भी आ गयी है तो भी इसे नितान्त अनावश्यक और अप्राकृतिक नहीं कहा जा सकता । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने जायसी की इस परिगण शैली को विशेष महत्त्व नहीं दिया और इसे बहेलिये के कार्य सदृश माना है ।^२ जायसी ने सूची या नामावली का परिगणन ही नहीं किया अपितु इसके उपरोक्त वर्णनों और प्राकृतिक उपादानों के चित्रण मे जो काव्यात्मक सौन्दर्य निहित है उसे बहेलिये की सूची मे कैसे उपमित किया जा सकता है । कवि के कथ्य को यदि मर्मग्राही दृष्टि से देखे तो उसकी व्यापक लोक-संग्रही प्रवृत्ति की सरा-हना ही करनी होगी । ऐसे स्थलो मे कवि ने श्लेष, उत्प्रेक्षा, उपमा, परिकर आदि अलंकारों के माध्यम से जिस रसमयी काव्य सृष्टि के वातावरण का निर्माण किया है उसे सूची मात्र कह कर उपेक्षित करना कवि की लोक-जीवन-ग्राहिणी दृष्टि की उपेक्षा करना होगा । आचार्यों ने श्रेष्ठ कवि मे जहा अन्य सहज गुणों की अपेक्षा की है वहा उसे 'लोक संग्रही', 'व्यवहारज्ञ', 'जनजीवन एव प्रकृति का चितेरा' भी कहा है । अतः इस प्रकार के स्थल जायसी की प्रतिमा और लोकानुभव को उघाड़ने वाले ही मानने होंगे न कि ऐसे स्थलो के कारण कवि के महत्त्व को नकारना होगा ।

संक्षेप मे यह कहना होगा कि पद्मावत का कवि वातावरण के निर्माण के लिए प्रकृति के आलंबनगत बिम्बों की छवि-अंकन मे पूर्णतः सफल रहा है केवल कतिपय स्थल ही-ऐसे है जहा परिगणन के आधिक्य के कारण पाठक कवि से तादात्म्य सम्बन्ध स्थापित करने मे असमर्थ रहता है । वे स्थल भी वही है जहा उन फलों की चर्चा है जो वहा उत्पन्न ही नहीं होते तथा चित्तौड मे विरहणी नागमती के अश्रु-प्रवाह के साथ 'जल आप्लावन' के दृश्य का चित्र प्रस्तुत किया है ।^३

१. जायसी ग्रन्थावली पृ० १३

२. चिन्तामणि भाग २ संस्करण १९४५

३. जगजल बूड़ि जहा लगि ताकी । मोरि नाव खेवक बिनु थाकी ॥

सावन बरस मेहु अति पानी । भरनि पडी है विरह भुयानी ॥

धनि सूखे भरे भादौ माहा । अबहु न आयन्हि सीचेन्हि नाहा ॥

जलथल भरे अपूर सब धरती गगन मिलि एक ।

धनि जोबन अवगाह महुँ दे बूड़त पिउ टेक ॥

जायसी ग्रन्थावली पृ० १५२-१५३

प्रकृति में आध्यात्मिकता के दर्शन

जायसी ने प्रकृतिमूलक तत्त्वों के चित्रण में आध्यात्मिकता की अभिव्यक्ति भी की है। सृष्टि एवं प्रकृति के स्रष्टा 'करतार' का स्मरण करते हुए ही उसने पद्यावत का श्री गणेश किया है—

सुमिरौ आदि एक करतार । जेहि जिउ दीन्ह कीन्ह संसार ॥

'कीन्हैसि अग्नि पवन जल खेहा ।' 'कीन्हैसि वन खण्ड और जरि मुरि'
आदि आदि ।

यहां ईश स्तुति के साथ ही सृष्टि के मूलभूत तत्त्वों—अग्नि, पवन, जल, मिट्टी आदि के साथ-साथ दैविक शक्तियों—सूर्य, चांद, नक्षत्र, विद्युत्, मेघ आदि का उल्लेख किया गया है। इसके साथ ही उस नक्षत्रों, सितारों और धरती की शोभा-वर्द्धक मानवों का वर्णन करते हुए ईश्वर की अपार शक्ति के संदर्भ में कहा कि उसने बिना स्तम्भ के सहारे के इस विशाल अंतरिक्ष की रचना की है। जायसी का उक्त कथन मध्यकालीन एकेश्वरवादियों की रहस्यवादी कविताओं में वर्णित 'जिज्ञासा' की कोटि में आता है जहां साधक ईश्वर के प्राकृतिक उपादानों का वर्णन कर उनको अविरत कार्यशीलता को देख कर उनके रहस्य जानने को लालायित हो उठता है।

जायसी के उपरोक्त प्रकृति वर्णन में जो एकेश्वरवाद की झलक दिखाई देती है वह मूलतः प्रेमाख्यान परम्परा के कवियों की वह अभिव्यक्ति है जो प्रायः सभी प्रेममार्गियों ने एकेश्वरवाद के संदर्भ में यदा-कदा प्रकट की है।

जायसी प्रमृति प्रेममार्गी कवियों ने एक प्रकार की विशिष्ट शैली का अनुसरण करते हुए प्रकृति-वर्णन के व्याज से जीवन के आध्यात्मिक सत्यो एवं प्रेम की अभिव्यजना को अपनी कृतियों में विशेष महत्ता प्रदान की है। कभी कभी तो इन का वर्णन इतना सस्निग्ध हो जाता है कि आध्यात्मिक सत्य और प्रेमाभिव्यजना में विभाजक-रेखा खींचना भी संभव नहीं हो पाता अर्थात् प्रेम के भाव की अभिव्यक्ति में आध्यात्मिक अर्थ इस प्रकार अनुस्यूत रहता है कि उसे पृथक् रूप में प्रदर्शित करना संभव नहीं लगता। ऐसे स्थलों पर आध्यात्मिकता का उल्लेख कवि का मूल लक्ष्य बन जाता है। पर प्रकृति चित्रण भी इस पराकाष्ठा का होता है कि उसके वैभव पर मुग्ध हुए बिना भी नहीं रहा जाता। इस का प्रत्यक्ष प्रमाण जायसी का सिंहलद्वीप वर्णन। सिंहलद्वीप की प्रकृति के विविध रूपों के वर्णन में कवि इतना खो गया मानो वह उस प्राकृतिक सौन्दर्य से बाहर आना ही नहीं चाहता वरन् प्रकृति के जिस रोमानी रूप का उल्लेख करता है पाठक भी उसके साथ तादात्म्य सम्बन्ध बनाने को बाध्य हो जाता है, वस्तुतः कवि की सफलता का यही रहस्य है। कवि की इस स्थिति के लिए ही तो अग्नि पुराणकार को कहना पड़ा कि इस अपार ससार में कवि भी प्रजापति ही है वह अपनी काव्य-सृष्टि को अपनी रुचि और प्रकृति के अनुरूप बनाता है। वह अपने काव्यसंसार को अपनी कामना के अनुकूल स्वरूप प्रदान करता है। यदि कवि रसिक हुआ तो उसकी काव्य-सृष्टि रसमयी बन जाती है और यदि कर्ता

(कवि) वीतराग हुआ तो उसकी रचना पाठक को भी रस विभोर नहीं बना पाती ।^१ अस्तु ! जायसी ने सिंहलद्वीप के प्रकृतिवैभव में जहाँ प्रकृति की क्षण-क्षण परिवर्तन-शीला प्रकृति का चित्रण किया है वहाँ अन्त में ऐसे आध्यात्मिक सकेत भी दिये हैं जिन में लगता है कि यही सिंहलद्वीप ही मानो परमधाम है और यही व्यक्ति का भटका हुआ मन सच्ची शान्ति प्राप्त कर सकता है अन्यत्र नहीं । लौकिकता के बाता-वरण में अत्यन्त मनोरम अलौकिक स्वरूप का सम्यक् निदर्शन कवि ने ऐसे स्थलों के वर्णन में ही प्रस्तुत किया है जो कि पद्मावत काव्य की एक अमर धरोहर है जो साधकों और प्रेमियों को युगो तक प्रेरणा देती रहेगी ।

कवि के अनुसार सिंहलद्वीप के समीप पहुँचने पर लगता है कि मानो स्वर्ग समीप आ गया है । इस द्वीप के चारों ओर आम्रकुंजों का सघन-आच्छादन है । यह आच्छादन स्वर्ग से धरती तक जुड़ा हुआ है ।^२ धूप आदि विघ्नों को लांघकर जो साधक वहाँ पहुँचता है, उस का चित्त दुख को भुला कर सच्ची शान्ति का अनुभव करता है ।^३

कवि ने यहाँ प्रकृति की असीम व्यापकता, सघनता, चिरतनता और स्वर्गीय-रमणीयता की कल्पना का मनोहारी चित्रण प्रस्तुत किया है, केवल इतना ही नहीं सरोवर के समीप जाते ही साधक की भूख-प्यास भी शान्त हो जाती है और कवि कहता है कि जो जितना अच्छा गोताखोर होगा वही इस सरोवर की सीप को पाने में समर्थ होगा—

देखि रूप सरोवर कै गइ पियास और भूख ।

जो मरजिया होई तहाँ, सो पावै वह सीप ॥

पद्मावत में इस प्रकार के अन्य भी अनेक स्थल हैं जहाँ कवि प्रकृति और मानवी प्रेम के प्रतिबिम्बों द्वारा आध्यात्मिक प्रेम की पृष्ठभूमि का चित्रण करता है । 'राजा सुधा सवाद' खण्ड में इस शैली को लिया गया ।

नीति तथा उपदेश

उपमान, आलम्बन, आध्यात्मिक सकेत आदि के माध्यम से पद्मावत में प्रकृति के चितरे जायसी ने नीति सिखाने एवं उपदेश देने के लिए भी प्रकृति-चित्रण का सहारा लिया है पर स्थल एक तो बहुत अधिक नहीं है और दूसरे उनमें नीति और

१. अपारे काव्ये संसारे कविरेव, प्रजापति ।

यथास्मै रोचते विश्व तथेदं परिवर्तते ॥

स चेत् वीतरागः

(अग्निपुराण काव्यशास्त्रीय भाग)

२. घन अमराउ लाग चहुंपासा । उठा भूमिहुत लागि अकासा ।

मलय समीर सोहावन छांहा । जेठ जाड लागे तेहि मांहा ॥

उपदेश के आधिक्य के कारण नीरसता भी आ गयी है। आचार्यों के मत में ऐसे स्थलों के कारण जहाँ काव्य के प्रबन्ध में शिथिलता आती है वह सौन्दर्य का वर्धन भी नहीं हो पाता। इसलिए श्रेष्ठ कवि ऐसे स्थलों को काव्य में विशेष स्थान नहीं देते। यहाँ केवल एक उदाहरण प्रस्तुत किया जा रहा है जहाँ कवि प्रकृति के दृष्टान्त द्वारा प्रेमी के मन में अवस्थित प्रेम की स्थिति का चित्रण कर रहा है—

मुहमद बाजी प्रेम कै ज्यो भावैं त्यो खेत ।

तिल फूलहि के सग ज्यो होय फुलायल तेल ॥

उपरोक्त माध्यमों से किए गए प्रकृति-चित्रण के अतिरिक्त जायसी ने पद्मावत में खार, क्षीर, दधि, उदधि, सुरा, किलकिला और मानसर नामक सात समुद्रों का वर्णन भी किया है, पर इस वर्णन में स्वाभाविकता की अपेक्षा कल्पना के चित्र अधिक मिलते हैं।

मानवीय हर्ष-विषाद

इसी प्रकार मानवी हर्ष और विषाद की अभिव्यजना के लिए भी कवि ने कतिपय चित्र प्रस्तुत किए हैं। संवेदनशील प्रकृति के इन चित्रों में से दो एक का उल्लेख यहाँ समीचीन लगता है।

“सरवर रूप विमोहा हिएं हिलोर करेई ।

पाय छुवै मकु पावौं तेहि मिस लहरें देई ॥

यहाँ सरोवर के भीतर उठने वाली लहरों में मानव-मन में होने वाले उल्लास की अभिव्यक्ति दर्शायी गई है। यहाँ केवल सरोवर के मन के उल्लास का चित्रण नहीं किया गया अपितु दिखाया गया कि सौन्दर्य से प्रभावित मानव जैसे उस ‘सुन्दर’ को पाने की लालसा करता है वैसे ही सरोवर ने भी हिलोरो के माध्यम से पद्मा के चरण-स्पर्श को अपना अहोभाग्य मानते हुए अपने मन के उल्लास को लहरों के माध्यम से अभिव्यक्त किया कि इससे उस सुन्दर के चरण-स्पर्श का सौभाग्य तो प्राप्त हो ही जायेगा।

इस अर्धाली में जहाँ कवि ने प्रकृति में मानव-मन के समान हर्ष को अभिव्यक्त किया है वहाँ निम्नलिखित पंक्तियों में कवि ने प्रकृति में विषाद का चित्रण भी मफलतापूर्वक किया है।

सरोवर तट पर आई अपूर्व एव अनिन्द्य सुन्दरी पद्मावती ने जब स्नानार्थ अपनी केशराशि को खोला तो मानो समस्त ससार में अधकार फैल गया। इस अधकार का प्रभाव समस्त सृष्टि पर तो पड़ा ही पर इससे सर्वाधिक विषाद हुआ चक्रवी को। सरोवर के जल का अवगाहन करती हुई चन्द्रमुखी पद्मावती की छिटकी केशराशि ने जो अधकार उत्पन्न किया उसे देख चक्रवी को लगा कि अब वह प्रिय से विमुक्त होने वाली है। रात भर उसे प्रिय से विमुक्त होकर रहना पड़ेगा। इस दृश्य को कवि ने इस प्रकार चित्रित किया है—

चकई बिछुरि निशि लखि कहां मिलौ हो नाह ।
एक चाद निसि सरग मँह दिन दूसर जल माँह ॥^१

उद्दीपन के रूप में प्रकृति-चित्रण

प्रकृति के विभिन्न उपादानों के माध्यम से मानवीय हर्ष-विषाद की अभिव्यक्ति के कतिपय चित्र यद्यपि पहले दर्शाये गए हैं तो भी यह षड्भूत-वर्णन एवं 'बारहमासा' के वर्णन के माध्यम से कवि ने प्रकृति के जिन उद्दीपन रूपों का चित्र प्रस्तुत किया है उनकी संक्षिप्त चर्चा करना यहां पर अभीष्ट है। कवि ने भारतीय कवि-परम्परा का अनुसरण करते हुए पद्मावती में जहां षड्भूत-वर्णन के माध्यम से पद्मावती के संयोग शृंगार के उद्दीपन रूप को प्रस्तुत किया है वहां विप्रलम्भान्तर्गत नागमती के विरह को बारहमासा के माध्यम से अभिव्यक्ति दी है। प्रथम में संयोग के अन्तर्गत परिलक्षित उल्लास और आनन्द का चित्रण है तो दूसरे में वियोग के अन्तर्गत विषाद को मुखरित किया गया है। संयोग में प्रकृति उल्लास और आनन्द के वर्धन में सहायक है तो वियोग में वही प्रकृति वियोगिनी के प्रति संवेदनात्मक रूप से दर्शायी गयी है। यहाँ प्रत्येक मास में रूप बदलने वाली प्रकृति नागमती के वियोग को और भी उद्दीपन करती है अर्थात् विरहिणी के विरह को घनत्व प्रदान करती है। इन दोनों प्रसंगों को भलीभाँति पढ़ने के पश्चात् पाठक इस निर्णय पर पहुँचता है कि षड्भूत-वर्णन में तो कवि ने परम्परा का निर्वाह ही किया है पर बारहमासा में उसने वियोगिनी नागमती की मनोदशा के चित्रण में अधिक सफलता पायी है। नागमती के विरह-वर्णन में जो घनत्व है, भावों की सम्प्रेषणीयता है, मन की कातरता और भावाभिव्यजना है वह षड्भूत-वर्णन में नहीं आ पायी। तात्पर्य कहने का यह है कि दोनों प्रसंगों में वर्णित प्रकृति के उद्दीपन चित्रों में 'बारहमासा' के चित्रण अधिक मार्मिक बन पड़े हैं। इनमें कवि ने शास्त्र की अपेक्षा लोकजीवन का अधिक आश्रय लिया है। युगों से सीधे और सरल लोकजीवन में प्रचलित गीतों की परम्परा में वर्णित सहज भावों की अभिव्यजना से यह स्थल भावप्रवणता की दृष्टि से अधिक मर्मस्पर्शी बन पड़ा है।

संक्षेप में जायसी-चित्रित प्रकृति के उद्दीपन के चित्र इस प्रकार हैं—

षड्भूत के माध्यम से

पद्मावती के षड्भूत-वर्णन खण्ड के अन्तर्गत संयोगिनी पद्मावती जो कि नवपरिणीता है, प्रिय रत्नसेन का सामीप्य प्राप्त कर वह हर्षातिरेक में सराबोर है।

१. कवि-परम्परा में यह प्रसिद्ध है कि चक्रवाक्युग्म दिनभर साथ-साथ रहकर रात्रि में एक-दूसरे से विमुक्त हो जाते हैं। जायसी ने भारतीय कवि-परम्परा का अनुसरण करते हुए उक्त तथ्य की ओर संकेत किया है।

कोमलांगी पद्मावती के लिए नवलवसन्त मादक और सुखदायी बनकर आया है।^१ प्रकृति के विभिन्न उपादानों ने अपनी मादक क्रीडाओं और नैसर्गिक लीलाओं से उसके मनोभावों को और भी उद्दीप्त कर दिया है। भवर कलियों के सग केलि कर रहे हैं।^२ पद्मावती ने आज स्वर्गिक कुसुमों की माला गले में धारण की है।^३ फाग के आग-मन से होली के गीतों की उछलकूद भी प्रारंभ हो गयी है।^४ होली की आग में निरह तो मानो भस्म ही हो गया है^५ आदि आदि।

वसन्त के समान ग्रीष्म ऋतु ने भी संयोगिनी पद्मावती के सुखों में वृद्धि की। 'पिया' पास है तभी तो उसे घाम नहीं सता पाती, रंगीन वस्त्रों को पहन कर और कस्तूरी का लेप शरीर पर करके वह अपने को शीतल बना सकती है। कस्तूरी की गन्ध से वह प्रिय को अपनी ओर आकर्षित करती है तो कर्पूरमिश्रित पान का चर्वण कर वह अपने रजित अघरो द्वारा प्रिय को चुम्बन का निमंत्रण देने की स्थिति में आ गयी है।

पद्मावती के सुखों में अभिवृद्धि करने हेतु इस ग्रीष्म में अनार और अमुरों में रस आ गया है। रसाल के फल भी पकने लगे हैं। इन पके फलों को चखने के लिए 'सुआ' भी लालायित हो उठा है।^६

रूप-यौवनसम्पन्ना पद्मावती के संयोग शृंगार को उद्दीप्त प्रदान करने के लिए कवि ने प्राकृतिक उपादानों को प्रस्तुत कर उसके संयोगजन्य सुखों में अभिवृद्धि करने का सफल प्रयास किया है।

१. प्रथम वसन्त नवल रितु आई ।

सुरितु चैत वैसाख सोहाई ॥

—जायसी ग्रन्थावली सटीक, पृ० ३४७

२. भँवर पुहुप सग करहिं धमारी ।

—वही

३. कुसुम हार औ परिमल वासू ।

मलयागिरि छिरिका कबिलासू ॥

—वही

४. होइ फागु भलि चाचरि जोरी ।

—वही

५. विरह जराइ दीन्ह जसि होरी ।

—वही

६. रितु ग्रीष्म कै तपनि न जहाँ । जेठ असाढ कंत घर जहाँ ।

पहिरे वह सुरँग धनि भीना । परिमल भेद रहै तन भीना ।

पद्मावती तन सियर सुवासा । नैहर राज कद कर पासा ।

अधर तबोर कपूर भिवैं सेना । चंदन चरिच खाव नित बेना ।

ओबरि जूडि तहाँ सोवनारा । अगर पोति सुख नेति औधारा ।

..... ।

..... ।

दारिवैं दाख लेहिं रस बेरसहि आव सहार ।

हरियर तन सुवटा कर जो अस चाखनहार ।

जायसी ग्रन्थावली सटीक, पृष्ठ ३४८

वसन्त और ग्रीष्म के समान वर्षा ऋतु में सावन का गगन सुहावना लगता है तो शस्य-श्यामला भूमि भी कम सुहावनी नहीं है।^१ कोकिला की कूक हृदय में हूक उत्पन्न करती है तो गगन विहारी बक-पक्षितया भी आकाश में उड़ती हुई मनोभावों को उद्दीप्त करती है।^२ बरसते हुए पानी की बूँदें स्वर्ण-बिन्दु सदृश दृष्टिगोचर होती हैं^३ तो वर्षा में पद्मावती पिय सग भूला भूलने का आयोजन करना भी नहीं भूलती।^४

वर्षा के समान शरच्चन्द्रिका^५, खजन पक्षी^६ भी उस सयोगिनी को कम सुख नहीं देते। हेमन्त और शिशिर का पाला सयोगियों के लिए तो वरदान ही है।^७ इन ऋतुओं में प्रिय का सग तो सोने में सुहागे का काम कर रहा है।^८

ऊपर निर्दिष्ट षड्ऋतु-वर्णन में कवि ने प्रकृति के जिन उद्दीपनों को प्रस्तुत किया है वे सभी पद्मावती के हर्ष एवं उल्लास की अभिवृद्धि में सहायक सिद्ध हुए हैं। इस दृष्टि से संयोगिनी पद्मावती के लिए ये सभी प्राकृतिक उद्दीपन सुखदायी बन पाये हैं। मानवीय हर्ष और उल्लास को अभिव्यक्ति देने एवं हर्षातिरेक को चरम सुख तक पहुँचाने में ही कवि ने इन उद्दीपनों का प्रयोग किया है। कवि का उपरोक्त चित्रण परिस्थिति विशेष में नायिका के हर्षोल्लास को चरमसीमा तक पहुँचाने में समर्थ तो हुआ है पर इसे परम्परागत वर्णन से अधिक महत्त्व नहीं दिया जा सकता। क्योंकि प्रेम और वेदना के कवि जायसी ने वियोग-पीडा और अन्तर्व्यथा के चित्रण में जो सफलता प्राप्त की है उसकी तुलना में उनके संयोग-वर्णन के चित्र अधिक मार्मिक नहीं बन पड़े।

बारहमासा

भारतीय साहित्य की सुदीर्घ परम्परा में कविगण षड्ऋतु-वर्णन द्वारा वियोगिनी और वियोगी की मनोदिशा के चित्रण तो करते रहे हैं पर प्रख्यात साहित्यिक

१. रितु पावस बिरसे पिउ पावा । सावन भादौ अधिक सोहावा ।

जायसी ग्रन्थावली सटीक, पृ० ३४६

२. कोकिल बैन पाति बग छूटी ।

—वही

३. चमके बिजु बरिस जग सोना ।

—वही

४. ओ पिय सगम रचा हिंडोला ।

—वही

५. सोने फूल पिरिधिमी फूली ।

—पृ० ३५०

६. चखु अजन दै खंजन देखावा ।

—वही

७. रितु हेवंत सग पिउ न पाला ।

माघ फागुन सुख सीउ तियाला ॥

घनि ओ पिउ महँ सीउ सोहागा ।

दुहुँ अग एकै मिलि लागा ॥

—पृ० ३५०

८. आइ सिसिर ऋतु तहाँ न सीऊ ।

जहाँ माघ फागुन घर पीऊ ॥

—पृ० ३५१

कृतियों में 'बारहमासा' का उल्लेख नहीं मिलता। इसके विपरीत लोककाव्य की परम्परा में जनकवियों ने षड्ऋतु-वर्णन के अतिरिक्त 'बारहमासा' को पर्याप्त महत्त्व दिया है। 'बारहमासा' में वर्णित प्रभाव को स्वीकार करते हुए रीतिकाल के अनेकानेक कवियों ने अपनी श्रृंगारिक कृतियों में इसका समावेश कर परम्परा को अपभ्रंश कवियों के समान गरिमा प्रदान की। लोक-परम्परा और जनकविता के प्रति आदरभाव रखने वाले कवि जायसी ने भी विप्रलम्भ के सदर्म में 'नागमती वियोग खण्ड' में वियोगिनी नागमती की मनोदशा का दर्शाने के लिए इस लोकविद्या को साहित्य-विद्या के अंतर्गत समादृत किया, फलतः कवि के ऋतु-वर्णन की अपेक्षा कवि का यह प्रसंग अत्यन्त ही मार्मिक और हृदयस्पर्शी बन गया। हीरामन से पद्मावती के रूप-वैभव की चर्चा सुनते ही राजा रत्नसेन सिंहलद्वीप की ओर चल पड़ा। राजा रत्नसेन के वियोग में तप्त नागमती के विप्रलम्भ श्रृंगार के सदर्म में जायसी ने जो चित्र प्रस्तुत किया है वह इस प्रकार है—

नागमती चित उर पथ हेरा ।
पिउ जो गए फिरि कीन्ह न फेरा ॥
नागरि नारि काहु बस परा ।
तेहि विमोहि मो सौ चितु हरा ॥

राजा रत्नसेन को गये बहुत दिन हो गए। इससे नागमती को चिन्ता लगी। वह मार्ग में बैठी प्रिय के आने की प्रतीक्षा कर रही है। बहुत दिनों तक पति के वापिस न आने कारण वह चिन्ताकुल होकर सोचती है कि उसके प्रिय को किसी चतुर नारी ने अपने वश में कर लिया है, तभी तो उसे नागमती का ध्यान नहीं रहा। हीरामन सुधा काल बनकर उसके प्रिय को उससे छीन कर ले गया है। प्रिय को मानो कोई छल कर ही ले गया है। इसी छल के सदर्म में पौराणिक आख्यान की ओर संकेत करते हुए कवि ने कहा कि मानो बावन ने बलि के साथ छल किया है—

‘भएउ नरायन बावन करा। राज करत बलिराजा छरा।’

कवि ने इस छल पर बावन के प्रसंग के साथ-साथ राजा गोपीचन्द और योगी जालंधरनाथ तथा कृष्ण और अक्रूर के प्रसंगों का उल्लेख भी किया है।^१ गोपीचन्द के वियोग में रानी एव कृष्ण के वियोग में गोपियों का जीना भी दुःख हो गया था। उसी संदर्भ में नागमती की मनोदशा का चित्रण किया गया है। प्रिय रत्नसेन से वियुक्ता नागमती प्राचीन भारतीय नारी के पथ का अनुसरण करते हुए अपने प्रिय में

१ मानत भोग गोपी चन्द भोगी ।

लै उपसवा जलंधर जोसी ॥

... ..

लै कान्हहि भा अकरूर अलोपी ।

कठिन वियोग जिये किमि गोपी ॥—जा० ग्रं०, पृ० ३५२

कोई दोष नहीं देखती। उसे लगता है कि उसके साथ विधि ने छल किया है। इससे वह बिना प्रिय को दोष दिये दैव-प्रदत्त वियोग को भेलती हुई कहती है कि जब बड़े-बड़े लोगो पर भी यह विपत्ति आई है तो भला वह कौन है जो इस विपत्ति से छुटकारा पाती। तभी तो कवि ने उसके विरह के सदर्म में पौराणिक आख्यानो की चर्चा की है।

प्रियवियुक्ता नागमती की कष्टमयी स्थिति का वर्णन करते हुए कवि ने बताया कि वह वियोग की 'पीर' में घुल-घुलकर अस्थिपंजर^१ मात्र रह गयी है। वह अस्थिपंजर भी विरहाग्नि में दग्ध हो रहा है—

“भुरि भुरि पाजरि घनि भई विरह कै लागि अग्नि”

विरहिणी नागमती का दुख तब और भी बढ़ गया जब अषाढ मास में गगन में बादल गरजने लगे। आकाश में चमकती हुई बिजलिया मानो विरहिणी पर प्रहार करने को उद्यत दिखाई देने लगी।^१ आकाश में चहुंधा घिरे बादलो को कामदेव की सेना समझकर वह प्रिय से प्रार्थना करती है कि वह आकर उसका बचाव करे।^२ पुण्य नक्षत्र सिर पर आ गया है पर पति के बिना कोई ऐसा प्राणी नहीं जो उसकी इस दारुण विपत्ति में रक्षा कर सके—

“पुण्य नक्षत्र सिर ऊपर आवा। हौं बिनु नाह मन्दिर को छाबा”

अषाढ तो दुःखदायी था ही सावन उससे भी कष्टदायी सिद्ध हुआ। जहाँ तक वियोगिनी की दृष्टि जाती है उसे जल-थल दिखाई देता है। इस अथाह जलराशि में उसकी नैया का खेवनहार कहीं भी दिखाई नहीं देता—

जगजल बूढि जहा लग ताकी।

मोर नाव खेवक बिन थाकी ॥

बिना खेवनहार के मानो वह थक सी गयी है। अब उसे जीवन एक बोझ प्रतीत होने लगा है। इस निराशापूर्ण स्थिति में वह सोचती है कि प्रिय और उसके बीच अनेक पहाड, अगम समुद्र और बीहड़ जगल बाधक बन कर खड़े हैं। उसके पख तो है नहीं कि वह इन सभी बाधाओ को लाघ कर प्रिय से भेंट कर सके—

परबत समुंद अगम बिच बन बीहड़ घन ढख।

किमि करि मँटौ कत तोहि ना मोहि पाँव न पंख ॥

बीतते-बीतते सावन तो गया परश्रादौ की अंधेरी रात तो और भी भयावनी लगने लगी। प्रिय के बिना सूने घर में सूनी सेज उसे नागिन के समान काटने को आती है। वर्षा के निरन्तर प्रवाह में वियोगिन घरती का तो जल-धाराओ के माध्यम से प्रिय-

१. चढा अषाढ गगन धन गाजा। साजा विरह दुद दल बाजा ॥

खरंग बीजु चमकै चहु ओरा... ..

२. ओनै घटा आई चहुं फेरी। कन्त उबारु मदन हो घेरी।

मिलन होने लगा है पर नागमती की वियोगजन्य पीडा समाप्त होने में नहीं आती । काश ! आज इस वर्षा में उसका 'पिय' भी उसे मिल पाता और उस डूबती हुई को भी सहारा मिल जाता ।^१

आश्विन के लगते ही सरोवरो में जल सूखने लगा है । पर उसके 'पिय' अब भी परदेस में बसे है । कोयल भी अब पिय को प्राप्त कर तृप्त हो गयी है । हंस तालाबों पर आने लगे हैं, सारस पक्षी भी अब क्रीड़ा करने लगे हैं । इस उल्लासमय वातावरण में विरह का हाथी उसके शरीर को खाना चाहता है । इस समय उसका पिय कहीं सिंह बन कर आए तो उसे बचा सकता है अन्यथा विरह उसे समाप्त ही कर देगा ।^२

कार्तिक के आते ही सर्वत्र हर्ष और उल्लास छा गया । चन्द्रमा अपनी सम्पूर्ण कलाओं से धरती को आल्लासित करने लगा, पर विरहिणी नागमती की सूनी सेज और सूना सदन उसे और भी व्यथित करने लगे हैं । सारी सखिया पर्वों और उत्सवों के गीत गा रही हैं अबकि नागमती अब विरह के पजे में फसी हुई है । कन्त के बिना उसे इन पर्वों और उत्सवों से क्या लेना, वह तो आज भी 'पिय' के वियोग में धूनी रमाने पर बाध्य है ।

अगहन के दिन छोटे और राते लम्बी हो गयी है । विरहिणी इतनी लम्बी रात पिय बिना कैसे गुजारे, इस दूभर स्थिति का चित्र खेंचते हुए कवि ने कहा कि वह तो रात-भर दीपक की बाती के समान जलती रहती है । उसका यौवन ही उसे भस्म कर रहा है । विरहाग्नि में जलती हुई नागमती पिय के लिए संदेसा इन शब्दों में दे रही है—

पिय सो कहेउ सदेसडा हे भंवरा हे काग ।

सो धनि विरह जलमरी तेहिह घुआ हम लाग ॥

पूस मास क्या आया तन थरथर कांपने लगा । सूर्य दक्षिण दिशा का सेवन कर स्वयं को गर्म करने लगा है । विरह के मारे जीना और भी दूभर हो गया है । कन्त पास होता तो वह उसे भेंटती पर वह तो समीप है नहीं । चकवी के विरह की भी एक सीमा है, वह भी रात के वियोग के पश्चात दिन में प्रिय के पास पहुंच जाती है पर नागमती का वियोग तो असीम बन गया है । विरहरूपी बाज ने विरहिणी के शरीर पर दृष्टि गढ़ा रखी है, लगता है मरने के बाद भी वह उसे नहीं छोड़ेगा । विरह की चरम अवस्था में उसके शरीर का रक्त सूखने लगा है । सारी देह अस्थि-चर्ममय बन

१. जल थल भरे अपूरि सब गगन धरति सब एक ।

धनि जोबन औगाह महँ दे बूडत पिय टेक ॥

जा० ग्रं० सटीक, पृ० ३५६

२. विरह हस्ती तन सालै खाई करै तन चूर ।

वेगि आई पिय बाजहु गाजहु होइ सद्गुन ॥—जा० ग्रं०, पृ० ३५७

गयी है। इस दुःखद स्थिति में भी उसे नहीं लगता कि उसके प्रिय उसके पास शीघ्र आ पायेंगे।

माघ के पाले में भी उसका प्रिय नहीं आया। माघ की इस ठंड में वह प्रार्थना करती है कि उसका प्रिय सूर्य बन कर उसके पास आ जाये ताकि उसके शीत का अपहरण कर सके।

फागुन के पवन के झकोरो ने वातावरण को मादक बना दिया। होली की धम्मर भी प्रारंभ होने लगी है। पुष्प-पत्र विहीन वृक्षों के दिन भी फिरने लगे हैं पर उसका प्रिय अब भी नहीं आया। इस पर विरहिणी अपने शरीर को जला कर राख करना चाहती है ताकि यह राख कहीं उस मार्ग पर जा बिखरे जहाँ उसका कन्त विचरण कर रहा हो—

यह तन जारौ छार कै कहीं कि पवन उडाय ।

मकु तेहि मारग होइ परौ कन्त घरे जहँ पाव ॥

पति के प्यार में पगी नागमती अपना शरीर भस्म कर अपने को प्रिय पर न्योछावर कर प्रेम में समर्पण के भाव को यहाँ चरमसीमा तक ले जाती है। उसे प्रिय से कुछ लेना नहीं केवल देना ही देना है। यही उसके विरह की चरम परिणति है।

चैत्र लगते ही वसन्त की मादकता चहु ओर दिखाई देने लगी। समस्त विश्व में उल्लास छा गया पर उसका घर तो सूना है इसलिए उसे कोई हर्ष नहीं। भवरा मालती के पीछे फिर रहा है। पर उसे तो फूल काटो के समान दिखाई देते हैं। विरह-कातरा नागमती अपने यौवन को प्रिय के लिए सुरक्षित रखना चाहती है पर विरह उस के यौवन को अक्षुण्ण नहीं रहने देगा, इस भय से वह आतंकित है पर उसे बचाने को प्रिय कहीं आता नहीं। फलत उसकी व्यथा और भी बढ़ जाती है।

वैशाख लगते ही गर्मी शुरू हो गयी। लोग गर्मी को भगाने के उपचार करने लगे हैं पर नागमती को चिन्ता है कि उसका मनरूपी कवल इस घाम में मुरझाने लगा है, उसका प्रिय ही उसे सींचे तो वह बच सकेगा अन्यथा उसके मुरझाने का भय उसे व्यथित कर रहा है—

कमल जो बिगसा मानसर छारही मिलै सुखाई ।

अबहु बेलि फिरि पलुहै जो पिउ सींचै आई ॥^१

जेठ लगते ही गर्म लुण् चले लगे। गर्मी के मारे सारा संसार झुलसने लगा। विरह-रूपी हनुमान उसके शरीर-रूपी लका को जलाने लगा है। उसके शरीर में लगी विरहाग्नि के कारण वह परेशान है। विरह कौआ बन उसके शरीर को नोचने लगा है। उसे भय है कि प्रिय के आने पर उसका शरीर कहीं दिखाई न

१. तुलना कीजिए—

प्रेम प्रीति का बिरवा चले लगाई ।

सीचन की सुंध लीजै मुरझ न जाई ॥ (रहीम)

देगा। वह बार-बार प्रार्थना करती है कि उसके समाप्त होने से पूर्व प्रिय उसके पास एक बार अवश्य आ जावे।

इस बारहभासा में कवि जायसी ने लोकगीतों की परम्परा का अनुसरण करते हुए विरह के जो अनूठे चित्र प्रस्तुत किये हैं, प्रकृति के विभिन्न उपादानों के माध्यम से विरहिणी नागमती के विरहभाव को जिस रूप में उद्घीप्त किया है उससे स्पष्ट है कि इस कवि की लेखनी संयोग-शृंगार की अपेक्षा वियोग के चित्रों को अंकित करने में अधिक फलवती सिद्ध हुई है। नागमती के इस विरहवर्णन में प्रकृतिगत प्रभावों का मार्मिक और अनूठा वर्णन कर कवि ने विरहिणी की मन स्थिति का उद्घाटन सफलतापूर्वक किया है। यहाँ कहीं तो प्रकृति विरहिणी की विरह-वेदना को घनत्व देती दृष्टिगोचर होती है और कहीं प्रकृति स्वयं विरहिणी के साथ तादात्म्य स्थापित करने लगती है।

संक्षेप में यह कहना होगा कि जायसी ने पद्मावत में विविध शैलियों का आश्रय लेकर प्रकृति-चित्रण प्रस्तुत किया है। विभिन्न प्रतीकों से प्रकृति मानव के सुख-दुःख की चिरसंगिनी तो रही ही है पर विप्रलम्भान्तर्गत वर्णित चित्रों में अनेक स्थल अत्यन्त ही मार्मिक बन पड़े हैं।

जायसी का भावपक्ष

काव्य-सौन्दर्य के विवेचन के लिए उसके भावपक्ष और कलापक्ष का विवेचन किया जाता है। भावपक्ष के अन्तर्गत कवि की रसानुभूति का अध्ययन किया जाता है जबकि कलापक्ष के अन्तर्गत कृति के बाह्य पक्ष—भाषा, शैली, छन्द, अलंकार एवं काव्य के कलेवर सम्बन्धी तत्त्वों का विवेचन अभीष्ट होता है। प्रस्तुत प्रसंग में जायसी-रचित पद्यावत के भावपक्ष रस, भावादि का विवेचन एवं विश्लेषण ही अभीष्ट है। आचार्यों ने महाकाव्य में शृंगार, वीर, करुण में से किसी एक रस को ही महाकाव्य का अङ्गी रस होना स्वीकार किया है। पद्यावत काव्य में जायसी ने सूफी प्रेम-भावना का अनुसरण करते हुए प्रेम को ही प्रमुखता दी है। इस दृष्टि से पद्यावत एक प्रेमकाव्य भी कहा जा सकता है। इस प्रेम-प्रधान कृति में शृंगार रस को अङ्गीरस के रूप में प्रस्तुत करना एक सहज और स्वाभाविक बात है। शृंगार के अतिस्मित कवि ने यहाँ वीर, करुण और वात्सल्य को भी यथास्थान चित्रित किया है। अङ्गीरस होने के कारण पहले यहाँ शृंगार रस का विवेचन ही समीचीन होगा।

शृंगार रस

शृंगार रस को आचार्य विश्वनाथ ने उत्तम प्रकृति कहा है—

‘उत्तम प्रकृति प्रायो रस शृंगार इष्यते’

इस रस के आलंबन नायक और नायिका है। नायिका न तो दूसरे की पत्नी हो और न ही अनुरागविहीना या अन्यानुरक्ता वेश्या ही हो। चन्द्र, चन्दन, भ्रमर आदि के कारण यह रस उद्दीप्त होता है। उग्रता, मरण, आलस्य, जुगुप्सा को छोड़ शेष सभी संचारी भाव इस रस में विद्यमान रहते हैं। रति इसका स्थायी भाव है।^१ आचार्यों द्वारा वर्णित इस शृंगार रस के दो भेद हैं सयोग और वियोग। वियोग को विप्रलंभ

१. परोढा वर्जयित्वा च वेश्या चाननुरागिणीम् ।

आलम्बनं नायिकां स्युः दक्षिणादयाश्च नायकाः ॥

चन्द्र चन्दन रोलाम्बराद्युद्दीपक मतम् ।

भ्रू विक्षेप कटाक्षादिरनुभावः प्रकीर्तितः ॥

त्यक्त्वोग्र मरणालस्य जुगुप्सा व्यभिचारिणः ॥

शृंगार भी कहा जाता है। जायसी के संयोग चित्रों में जहाँ सजीवता और रसात्मकता मिलती है वहाँ वियोग या विप्रलम्भ शृंगार के चित्रों में वेदना साकार हो उठी है। शृंगार के इन रूपों में वैविध्य की अपेक्षा गम्भीरता अधिक दृष्टिगोचर होती है।

संयोग शृंगार

जायसी ने प्रस्तुत महाकाव्य में पद्मावती और नागमती के माध्यम से संयोग शृंगार की अभिव्यक्ति की है। रत्नसेन-नागमती के संयोग शृंगार में कवि ने अधिक रस नहीं लिया, इसलिए इसका एकाग्र चित्र ही उसने प्रस्तुत किया है, जिस में भाव रस की कोटि तक नहीं पहुँच पाया। एक वर्ष से भी अधिक समय के बाद रत्नसेन जब चित्तौड़ वापस आया तो कवि ने एक अत्यन्त ही साधारण चित्र में उनकी मिलन-रात्रि का वर्णन किया है। उस मिलन की मधुयामिनी में भी—जिस यामिनी की प्रतीक्षा में नागमती वर्ष-भर से तड़पती रही, नागमती ने 'मान' करते हुए पति पर व्यग्य करते हुए कहा—‘तू तो किसी के प्रेम में जोगी बन कर चल पड़ा और मैं तुम्हारे प्रेम में छार-राख हो गयी हूँ—

‘तू जोगी होइगा वैरागी। हौ जरि छार भएउ तोहि लागि ॥’

×

×

×

मिलन को और भी मधुर बनाने के लिए ‘मान’ के अन्तर्गत व्यग्यवाण अधिक महायक होते हैं। इससे नायक में मिलन की तीव्रता भी अधिक जग जाती है। इस व्यग्य-वचन को सुन रत्नसेन दक्षिण नायक में विद्यमान चातुर्य का सहारा ले कर उसे फुसलाने के लिए कहता है कि—

नागमती तू पहल बियाही। कठिन बिछोह जहै जनुदाही ॥

नायक अपने स्वार्थ की पूर्ति के लिए इस प्रकार के चापलूसी के वचन कहने के उपरान्त उसकी मीठी भर्त्सना भी करता है कि स्त्री तो पत्थर दिल की होती है जो बहुत दिनों बाद आने वाले प्रिय के साथ भेंट नहीं करती। निम्न पंक्ति में नायक की चापलूसी भी द्रष्टव्य है—

‘भलेहि सेत गगा जल दीठा। जमुन जो साम नीर अति मीठा।’

पद्मावती गौर वर्ण की थी और नागमती श्यामा। इस समय रत्नसेन श्यामा की सेज पर है तभी उसे फुसलाते हुए कहता है कि निस्सदेह गंगा का जल श्वेत है पर यमुना के श्याम वर्ण के जल की मिठास तो और ही है। आज उसे श्यामा से अपना मनोरथ सिद्ध करना था तो श्यामा की श्लाघा ही करनी थी। इस प्रकार की अनेकानेक बातें कह कर रत्नसेन ने उस सलोनी श्यामा नागमती को अन्ततः फुसला ही लिया। तभी तो वह कहता है कि वह जब प्रणय-याचना कर रहा है तो वह प्रिया उसे आज निराश न करेगी। रत्नसेन के यह कहते ही नागमती का मान काफूर हो गया और वह नायक के गले लग गयी—

कंठ लाई कै नारि मनाई । जरी जो बेलि सीचि पलुहाई ॥

वर्ष भर प्रिय के विरह मे जलने वाली नागमती का जब प्रिय से मिलन हुआ तो वह प्रणय-विभोर हो उठी—

फरे सहस साखा होई दारिउं दाख जभीर ।

सबै पखि मिलि आइ जोहारे लौटि उहै भइ भीर ॥

इस के पश्चात् कवि ने नायक-नायिका के मध्य होने वाले व्यंग्य-विनोद की भांकी तो प्रस्तुत की है पर उसमे जो गहराई होनी चाहिए थी वह नहीं है। लम्बे विछोह के बाद प्रिय को पाने वाली नायिका की जो मनोदशा यहां दिखानी चाहिए थी वह यहां नहीं मिलती। 'मुझे भोग से कोई सरोकार नहीं, मुझे तो मेरा प्रिय मिला दो' पक्षी का इस प्रकार उच्चादर्श प्रेरित सदेग देने वाली नागमती मिलन के इन क्षणों में साधारण व्यंग्य-वचन और सौतिया डाह की बात कह ही रह गयी, यह एक विचित्र बात है जिस की ओर कवि का ध्यान नहीं गया। संयोग के इस चित्र में वाक्चतुरता, व्यंग्य और सौतिया डाह तो है पर रसिक को संयोग के आल्लादमय क्षणों में रस में विभोर करने की क्षमता इस चित्र में नहीं है, संभवतः कवि अपनी लेखनी की शक्ति को वियोग के चित्रों के लिए सुरक्षित रखना चाहता हो वरन् कोई कारण नहीं कि मिलन का यह चित्र भी आनन्द सागर में न डुबा पाता।

पद्मावती का संयोग शृंगार

पद्मावती-रत्नसेन-भेंट से पूर्व पद्मावती में जिस शृंगार का वर्णन कवि ने किया है और अपनी मदनव्यथा उसने हीरामन को जिस रूप में बतायी तथा उसकी धाया ने उसे जिस प्रकार धैर्य दिलाया है, वह सारा वर्णन कामभाव के अन्तर्गत ही आता है न कि शृंगार के। शृंगार में आलम्बन का होना आवश्यक है वहां बिना आलंबन के मदन के प्रभाव का उल्लेख है अतः उसे काम ही कहना चाहिए।

रत्नसेन से भेंट कर सिंहलद्वीप में लौटे हीरामन के बताने पर पद्मावती में जो भाव उदय हुआ उसे पूर्वराग—विवाह पूर्व का प्रेम—कहा जा सकता है। वही पूर्वराग चरमस्थिति में तब जा पहुंचा जब विवाह के अवसर पर नायिका ने नायक को पहली बार देखा। इस प्रथम दर्शन में उसमें मिलन की जिस उत्कंठा का चित्र कवि ने अंकित किया है वह अत्यन्त ही मनोहारी मार्मिक है—

प्रिय को देखते ही प्रिया के नेत्रों में एक मादक उल्लास छा गया। अधर फड़कने लगे। दिल आपे से बाहर होने लगा। उरोजो में आवेग की स्थिति आने से कसनी के बन्द ही टूट गए। आवेग की अतिशयता से हाथों के बलय (कगन) फूट गए। इस मनःस्थिति में वह स्वयं को सभाल न सकी और अचेत हो गयी—

“हुलसे नैन द्रस मदमाते । हुलसे अधर रग रस राते ।

हुलस वदल ओष रवि पाई । हुलसि हिया कंचुकि न समआई ॥

हुलसे कुच कसनी बन्द टूटे । हुलसी भुजा बलय कर फूटे ।

आजु चान्द घर आवा सुरु । आजु सिंगार होइ सब चूरू ॥

अंग-अंग सब हुलसे, कोउ कतहु न समाई ।

ठावहिं ठांव विमोही, गइ मुरझा तन छाइ ॥”

प्रथम मिलन की अतिशय उत्कंठा के बाद कवि ने मिलन की मधुयामिनी का जो चित्र दिया है उसे रतियुद्ध ही कहना होगा । दोनों के मिलन की छीना-झपटी को राम-रावण के युद्ध से उपमित कर कवि ने जहा मसनवी शैली अत्युक्ति को अधिक महत्त्व दिया वहा इस में अश्लीलता का आभास भी मिलता है ।

इस से मिलन की मादक वेला में जो गुदगुदी उत्पन्न करने एवं पाठक को रस के अथाह सागर में निमज्जित करने का कवि को अवसर मिला था उसके अनुरूप पृष्ठ-भूमि यहा नहीं बन पाई । कहा तो वह नवपरिणीता अपने को बाला और प्रिय को युवा मान सेज पर जाने में संकोच प्रदर्शित कर रही थी और कहा पहली रात में ही दोनों को इतना सक्रिय दिखाया गया कि मानो नायिका मुग्धा नहीं अपितु प्रौढा है जो रतिरण में जूझने की पूरी क्षमता रखती है । यह मनोवैज्ञानिक तथ्य कवि की आख से संभवतः ओझल हो गया है । प्रथम मिलन का चित्र इस प्रकार है—

भएउ जूझ जस रावन रामा । सेज बिधासि विरह-सग्रामा ॥

लीन्ह लक कंचन गढ टूटा । कीन्ह सिंगार अहा सब लूटा ॥

औ जौबन मैमत विधासा । बिचला बिरह जीउ जो नासा ॥

टूटे अंग अंग सब भेसा । छूटी माग मग भए केसा ॥

कचुकी चूर, चूर भइ तानी । टूटे हार, मोती छहरानी ॥

बारी, टाड सलोनी टूटी । बाहु कगन कलाई फूटी ॥

चन्दन अंग छूट अस भेंटी । बेसरि टूटि, तिलक गा भेंटी ॥

पिउ पिउ करन जो सूखि रही धनि चातक की भान्ति ।

परी सो बूद सीप जनु, मोती होइ सुख-सान्ति ॥

उस मिलन में क्षरण के उपरान्त उपलब्ध सतोष को सीप में पड़ने वाली बूद के प्रतीक से व्यंजना देते हुए कवि ने अपनी अनूठी सूझ का परिचय दिया है ।

इस मिलन पर पाठक का मस्तिष्क स्वच्छन्द होकर कोई कल्पना न कर पाये इससे पूर्व ही कवि ने पद्मावती के मुख से कहलवा दिया कि प्रिय इस मदिरा का पान एक साथ न कर इसे धीरे-धीरे ही चखना श्रेयस्कर होगा, पर रत्नसेन तो आज ही एक साथ सारा आनन्द लूटने की आतुरता दशनि लगता है । इस प्रेमसुरा को एक साथ पीने की पुष्टि में वह कहता है कि इसके पान के पश्चात् तो जीवन-भरण का भय ही नहीं रहता—

“सुनु, धनि ! प्रेमसुरा के पिये । मरन जियन डर रहे न हिये”

इस प्रथम मिलन का पद्मावती पर जो जादु हुआ उसमें तो प्रिय के रंग में वह पूर्णतः ही रंग गयी । सभोग माधुरी को चखने के उपरान्त उसने सखियों को जो कहा

उससे उसकी मदोदधा को समझने में तनिका देर नहीं लगती—

करि सिंगार तापहूँ का जाऊँ । ओही देखहु ठावहि ठाऊँ ॥

जौ जिउ मांह तौ उहै पियारा । तन मन सौ नहि होइ निनारा ॥

नैन मांह है उहै समाना । देखीं तहाँ नाहि कोउ आना ॥

पद्मावती रत्नसेन की इस सयोग छवि का विश्लेषण करने पर ज्ञात होता है कि नागमति रत्नसेन के सयोग से इसमें कवि ने अधिक रस लिया है । उस चित्र की अपेक्षा यह अधिक मधुर भी है । यहाँ संभोग-माधुरी को चरम बिन्दु पर पहुँचाने का सफल प्रयास भी मिलता है पर इस मिलन-यामिनी में संभोग से पूर्व दोनों में अत्यधिक वार्तालाप, तर्क-वितर्क के माध्यम से योग की चर्चा, योगी के छलावों का उल्लेख वातावरण को प्रभविष्णु बनाने में सहायक नहीं होता । वर्षों की प्यारभरी लालसा मन में संजो कर बैठी नायिका जो प्रथम दर्शन में ही अचेत हो गयी थी । मधुयामिनी में शृंगार के अन्तर्गत विभावो और सचारियों के द्वारा इस दृश्य की जो अक्षुण्ण छाप मन पर अंकित कर सकती थी उसका अभाव यहाँ देखने को मिलता है ।

ऋतु-वर्णन के प्रसंग पर भी जो सयोग शृंगार का वर्णन कवि ने किया है वह वर्णन भी परम्परागत होने के कारण मार्मिक नहीं बन सका । डॉ० कमल कुलश्रेष्ठ के मतानुसार, “सयोग के ये विविध चित्र अपने आप में विभिन्न हैं । कहीं पर कोई भी समानता नहीं । नागमती में नारीत्व का माधुर्य है । पद्मावती के चित्रों में सर्वत्र एक अहंकार की भावना है जो चित्रों की मार्मिकता में कमी ला देती है । यदि पद्मावती का नारीत्व भी वैसा ही विनम्र होता तो सयोग के ये चित्र अति सफल कहे जाते । शायद कवि ने अपने अतृप्त जीवन की तृप्ति इन काल्पनिक वर्णनों में की हो । परन्तु यह काल्पनिक चित्र इतने स्वाभाविक एवं मार्मिक नहीं हैं कि पाठक को सयोग शृंगार के मधुर वातावरण में डूबा सकें ।”

विप्रलम्भ शृंगार

विप्रलम्भ के बिना सयोग शृंगार परिपुष्ट नहीं हो सकता । मिलन के मादक क्षणों में उपलब्ध आनन्द की परख के लिए भी विरह की कसौटी परमावश्यक है । विरह-व्यथा की अन्धकारपूर्ण रात्रि के पश्चात् ही मिलनयामिनी की चन्द्रिका में एक प्राण दुई गत होकर प्राणों की प्यास बुझाई जा सकती है । सयोग शृंगार में प्रणय और प्रेम का व्यय होता है तो विप्रलम्भ में संचय । संचय के बिना व्यय किस काम का । प्रेम की इस अपरिहार्य स्थिति के कारण ही कविगण विप्रलम्भ की महत्ता का प्रतिपादन करते आए हैं । व्यापकता और प्रभाव की दृष्टि से भी विप्रलम्भ का महत्त्व असंदिग्ध है ।

आदि कवि वाल्मीकि के काव्य के प्रथम श्लोक का सर्जन भी श्लोक से ही हुआ था, जहाँ कवि ने परदुख कातर होकर कौचहन्ता व्याघ को शाप ही दे डाला। ऐ व्याघ ! तुझे युगयुगान्तर तक कभी प्रतिष्ठा न मिलेगी, क्योंकि तूने प्रणयी युगल मे से एक की अकारण हत्या कर दी है—

मा निषाद प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती समा ।

यत्कौच मिथुनादेक अवधी काम मोहितम् ॥^१

आदि कवि की विरह-वेदना ने युगकाव्य रामायण की सर्जना की तो यही विरह-वेदना कालिदास के दिल में शकुन्तला और भवभूति के हृदय में सीता के रूप में साकार हुई और जायसी के पद्मावत में यह नागमती के रूप में अवतरित हुई। सूफी कवि आध्यात्मिक साधना के कारण स्वयं ईश्वर के विरह में तडपा करते थे इस लिए उनके काव्यों में विरहानुभूति के चित्र अत्यन्त हृदयस्पर्शी बन पड़े हैं। विरहानुभूति इन कवियों के काव्य की मूल चेतना बन गयी है। सूफी कवि उस्मान का कहना है कि जो साधक स्वयं को विरहाग्नि में तपा लेता है वह कुन्दन के समान देदीप्यमान हो जाता है। इस मूल धारणा के कारण सूफी काव्यों की प्रेम-भावना विप्रलम्भ शृंगार में अपने चरम बिन्दु तक पहुँच गयी है। जायसी ने अपने आध्यात्मिक विरह का उल्लेख करते हुए कहा कि प्रिय के विरह में जलने के कारण उसके शरीर में न रक्त रहा है और न मांस। जो उस विरही को देखता है उसे उसकी शक्ल पर हँसी आ जाती है पर जब उसे मेरी व्यथा को सुनने का अवसर मिलता है तो उसकी आँखों में आसू आ जाते हैं—

“मुहम्मद कवि जो विरह भा, न तन रक्त न मासु ।

जेइ मुख देखा तेइ हसा, सुनि तेहि आयउ आसु ॥”

सूफी मतानुसार जिस साधक के दिल में विरह होता है उसके लिए यह ससार स्वच्छ दर्पण हो जाता है। इसमें परमात्मा का आभास अनेक रूपों में पड़ता है। तब साधक को दिखाई देता है कि सृष्टि के सम्पूर्ण व्यापार उसके समान ही

१. तुलनार्थ देखे—

कविवर पन्त ने भी आदि कवि को वियोगी कह कर आह और वेदना से कविता की उत्पत्ति मानी है। जब दुख और पीडा भीतर न समा सकी तो आंसुओं के बहाने वह बाहर आ गयी :

वियोगी होगा पहला * कवि ।

आह से उपजा होगा गान ॥

उमड कर आँखों से चुपचाप ।

बही होगी कविता अनजान ॥

× × ×

मैं रोया तुम कहते हो गाना ।

मैं फूट पड़ा तुम कहते छद बनाना ॥—बच्चन

प्रिय के विरह में तड़प रहे हैं। विरह के इसी भाव को भली भाँति प्रकट करने के लिए सूफियो ने स्त्री-प्रेम को अपनाया है। एक सूफी सन्त के अनुसार “जिस प्रकार ईश्वर की प्रतिच्छाया के रूप में मनुष्य की रचना हुई है, उसी प्रकार पुरुष की प्रतिच्छाया के रूप में स्त्री की रचना हुई है, इसलिए व्यक्ति स्त्री और पुरुष दोनों से प्रेम करता है। स्त्री का पुरुष से वही संबन्ध है जो ईश्वर का प्रकृति से है। अतः इस अर्थ में जब स्त्री से प्रेम किया जाता है तो वह प्रेम ईश्वरीय होता है।”^१ एक अन्य सूफी के अनुसार “स्त्री-पुरुष का प्रेम उस ईश्वर-मनुष्य के प्रेम के लिए एक सेतु मात्र है। ईश्वर के प्रेम की प्राप्ति के लिए ही उसकी उपयोगिता है। उसकी अनुभूति कर लेने के बाद उस (स्त्री-पुरुष के प्रेम की) की उपयोगिता समाप्त हो जाती है।

जायसी आदि हिन्दी के सूफी कवियों ने इन उपर्युक्त विचारों का अनुसरण किया है। विरह को प्रेम-साधना का आरम्भिक सोपान मान कर इन्होंने नायिका में ब्रह्म के रूप की कल्पना कर जीव-रूप नायक के माध्यम से परमात्मा के प्रति जीव के विरह को व्यजना दी है। जायसी के पद्मावत में जीवरूप रत्नसेन के हृदय में ईश्वर-रूपी पद्मावती के प्रेम का उदय दिखा कर उसकी प्राप्ति के लिए रत्नसेन की साधना और प्रयास का चित्र प्रस्तुत किया गया है। कवि का ईश्वर के प्रति जो विरह है वह रत्नसेन के माध्यम से ही अभिव्यंजित हुआ है। इस ग्रन्थ के अन्त में निरूपित रूपक “तन चित उर मन राजा कीन्हा” यद्यपि पद्मावत के कथानक पर पूर्णतः चरितार्थ नहीं होता, तो भी इतना तो स्पष्ट है कि जायसी के हृदय की वेदना रत्नसेन की अन्तर्व्यथा के माध्यम से व्यंजित हुई है।

पद्मावत में कवि ने विप्रलम्भ के अन्तर्गत रत्नसेन के विरह का एव विवाह के उपरान्त दो-एक स्थलों पर पद्मावती के विरह का एवं रत्नसेन के सिंहलद्वीप चले जाने पर नागमती के विरह का सजीव चित्र प्रस्तुत किया है। रत्नसेन के विरह में कवि ने आध्यात्मिकता की छोक भी दी है जिसमें नाथपंथी साधना एवं जीव की परमात्मा-विषयक विरही स्थिति के संकेत प्रचुर मात्रा में दृष्टिगोचर होते हैं। आध्यात्मिकता की पुट के कारण विप्रलम्भान्तर्गत प्रदर्शित इस विरह में लौकिक विरह की वह टीस देखने को नहीं मिलती जिसकी कवि से आशा की जाती थी। आध्यात्मिकता में उलझ कर कवि विरह में अपेक्षित प्रभाव नहीं ला सका। विवाह से पूर्व पद्मावती में कवि ने जिस विरह-स्थिति का चित्रण किया है वह चित्रण अतिशय मनोहारी तो है पर निश्चित आलबन के अभाव के कारण उसे विप्रलम्भ के अन्तर्गत परिगणित नहीं किया जा सकता। वह चित्रण शृंगार का न होकर काम की कोटि का ही है—

“नीद न परै रनि जो आवा । सेज के वाच जानु कोइ लावा” ।

आदि कथन में तथा—

दहै, धाय जोबन एहि जीऊ । जानहु परा आगिनि मेंह धीऊ ।

करवत सहों होत होइ आधा । सहि न जाइ जोबन के दाधा ॥

प्रभृति कथनों में यौवनागमन के कारण शरीर में होने वाले कामविकारों का ही अंकन किया गया है। मन और शरीर की यह स्थिति विशेषोन्मुख न होकर शरीर और मन की व्याकुलता और इस आकुलता के फलस्वरूप उत्पन्न कामाग्नि को तो सूचित करती है पर आलंबन विशेष के अभाव के कारण इसे विप्रलंब या वियोग शृंगार के अन्तर्गत नहीं माना जा सकता। हा, इसे काम-दशाओं में अवश्य गिना जा सकता है। इतना अवश्य है कि जब हीरामन चित्तोड से लौट कर पद्मावती को रत्नसेन के विषय में बताता है तो उसके बाद की पद्मावती की मन स्थिति एवं मनो-दशा को पूर्वराग के अन्तर्गत माना जा सकता है, पर कवि ने यहाँ भी अपेक्षित तुल्यानु-राग की छवि अंकित नहीं की। रत्नसेन के मन में जो विह्वलता कवि ने दिखाई है वह पद्मावती में दिखाने में कवि सफल नहीं हुआ।

रत्नसेन के दिल्ली में बन्दी होने पर दोनों रानियों की विरहस्थिति अपेक्षाकृत प्रभावशाली है पर उसके लौटने पर पद्मावती फिर अपेक्षित स्तर का निर्वाह नहीं कर पायी। उसने केवल इतना ही कहा जब सब कुछ प्रिय का है तो उसे वह पूजा में समर्पित करे तो क्या करे। रत्नसेन की मृत्यु के बाद का मार्मिक चित्र विप्रलम्भ न होकर करुण ही कहा जायगा।

नागमती का विरह-वर्णन कवित्व की दृष्टि से अत्यन्त ही हृदयस्पर्शी बन पड़ा है। कवि ने अपनी विरह-भावना को नागमती की पीड़ा में पूर्णतः समाविष्ट कर दिया है। कवि का वेदनाभिभूत हृदय इस भारतीय रमणी के आँसुओं में डूबकर खो गया है। जीवन की इस उपेक्षित और वेदनामयी दशा में नागमती एक रानी के घरातल से उतर कर साधारण प्रेमाकुला रमणी बन कर, वन के पशु-पक्षियों को अपनी पीड़ा का वर्णन करती है। जैसे कवि-शिरोमणि कालिदास का पुरुषा अपनी प्रिया का पता वन के पशु-पक्षियों से पूछता फिरता था। जैसे तुलसी के राम खगो और मृगों से मृगनयनी सीता की जानकारी मागते फिर रहे थे, वैसे ही नागमती भी वन में भटकती हुई खगो से कहती है कि वे उसके प्रिय को कहीं से खोज कर ले आएँ। नागमती की इस विरह-दशा का वर्णन करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“वह पुण्य दशा धन्य है जिसमें ये सब अपने सगे लगने लगते हैं और यह जान पड़ने लगता है कि इन्हें दुख सुनाने से जी हल्का होगा। सब जीवों का शिरोमणि मनुष्य और मनुष्यों का अधीश्वर राजा। उसकी पटरानी, जो कभी बड़े-बड़े राजाओं और सरदारों की बातों की ओर भी ध्यान न देती थी, वह पक्षियों से अपने हृदय की वेदना कह रही है। उनके सामने अपना हृदय खोल रही है।”

जायसी के इस वियोग-वर्णन की यह विशेषता है कि पुरुरवा और श्री राम को तो वन्य पशुओं और खगों ने कोई उत्तर न दिया था पर नागमती के विरह एवं दुख-निवेदन का प्रभाव वन्य जीवों पर भी हुआ, फलतः एक पक्षी ने उसकी विरही स्थिति से द्रवित हो कर पूछ ही लिया—

फिरि फिरि रोइ न कोई डोला । आधी राति विहगम बोला ।

तै फिरि फिरि दाधै सब पाखी । केहि दुख रैन न लावसि आँखी ।

पक्षी के ऐसा पूछने पर नागमती ने कहा कि कतविछोही भला कैसे सो सकती है—

“का सोवे जो कत विछोही”

इस पर नागमती ने उस विहग को अपनी सौत पद्मावती के नाम जो सदेस दिया वह बड़ा ही मार्मिक है—

विहग तुम पद्मावती से जाकर कहो कि तूने मेरे प्रिय को अपनी आखों मे बसा रखा है जिससे तुम्हे तो सुख और आनन्द मिल रहा है पर मेरा दिल दुख से भरा है । मैं भी इसी प्रिय की परिणीता हूँ मुझे मेरा प्रिय देकर जीवन दो । मुझे अब भोग-विलास से कोई सरोकार नहीं, मैं तो उसे केवल दृष्टि-भर निहारना चाहती हूँ । मेरा प्रिय जिसके वश मे है उसे भला मैं सैनिक कैसे कहूँ । मुझे एक बार मेरा प्रिय मिला दो तब मेरे हाथ सदा तेरे पावों पर होंगे—

“पद्मावती सो कहहु विहगम । कन्त लो भाइ रही करि संगम ॥

तोहि चैन सुख मिलै सरीरा । मो कह हिये दुद दुख पूरा ॥

हमहु बियाही सग ओही पीऊ । आपुहि पाइ जानु पर जीऊ ॥

अबहु मया करु, करु जिय फेरा । मोहि जियाउ कत देइ मेरा ॥

मोहि भोग सो काज न बारी । सौह दीह की चाहन हारी ॥”

सबतिन होइ तू वैरिनी, मोर कत जेहि हाथ ।

आनि मिलाव एकबेर तोर पाय मोर हाथ ॥”

इन पक्तियों में जो पवित्र और निश्छल गरिमा दर्शायी गयी है । विरह के चरम बिन्दु पर पहुच कर यहा व्यक्तित्व में मान, गर्व, सुखोपभोग की सम्पूर्ण लालसाएँ जैसे तिरोहित हो गयी हैं । नागमती के व्यक्तित्व में शुद्धता एवं निखार आ गया है । जायसी के इस विरह-वर्णन को हिन्दी साहित्य की अद्वितीय वस्तु बताते हुए आचार्य शुक्ल ने लिखा “जायसी ने स्त्री जाति या कम से कम हिन्दू गृहिणी मात्र की सामान्य स्थिति के भीतर विप्रलम्भ श्रृंगार के अत्यन्त समुज्ज्वल रूप का विकास दिखाया है ।”^१

विरह में दग्ध नागमती जिसका शरीर अस्थिपंजर बन गया था, शरीर की प्रत्येक हड्डी दिखाई देने लगी थी, जिस के रोम्-रोम से पिऊ के नाम की आवाज आ रही

थी ।^१ अन्ततः समर्पण की पराकाष्ठा पर पहुँच कर कहती है कि—

यह तन जारौ छार कै, कहौ कि पवन उडाव ।

मकु तेहि मारग उडि परै, कंत धरे जेहि पाँव ॥

नागमती के इस असीम विरह में कवि ने जहाँ विप्रलम्भान्तर्गत उसकी काम-दशाओ का चित्रण किया है वहाँ बारहमासा के माध्यम से वर्ष भर उस पर क्या बीती इसका वर्णन कर उसकी मनोदशा पर प्रकाश भी डाला है। आषाढ के बादलों को उमड़ता देखकर विरहिणी को मदन सताता है तो पुष्य नक्षत्र की झड़ी में सूनी सेज उसे काटने दौड़ती है। वर्षा में उसकी सखिया झूला डाल कर उद्यानों में वर्षा की फुहार का आनन्द लूटती है तो वह सूनी आँखों से दूर से अपने प्रिय को खोजने का असफल प्रयत्न करती है। आश्विन लगते ही वह सोचती है कि रावण का वध कर राम भी लौटने वाले है पर उसके प्रिय है कि लौटने का नाम ही नहीं लेते। कार्तिक मास के पर्वों में सघवाएँ दीवाली पूजने लगती है पर इसके लिए तो संसार ही सूना है। पौष माघ का जाड़ा इसे प्रिय की याद दिलाता है। फागुन की फाग जहाँ औरों के लिए आनन्ददायिनी है इसके लिए वह भी अवसाददातृ है। चैत बैसाख के वसन्त में भंवरा भी मालती के पास लौट आया, जाड़े से मुरझाई सृष्टि चहुँओर मुस्कराने लगती है पर इसके लिए अब भी संसार सूना है। ज्येष्ठ की लूएँ चलने लगी। प्रियाएँ अपने प्रिय के वक्ष से लग कर ठडक पाती हैं, पर नागमती को न भीतर चैन है न बाहर। तात्पर्य कहने का यह है कि विरहिणी को न तो कोई मास शान्ति देने में समर्थ है और न ही कोई ऋतु। फलतः वह इतनी अशान्त और व्यथित है कि “जिस पक्षी के समीप जाकर अपना विरह निवेदन करती है वह पक्षी ही जल जाता है, पेड़ के पत्ते जलने लगते हैं।”

जेहि पक्षी के निअर होई, कहै विरह की बात ।

सोइ पंखी जाइ जरि । तरिवर होई निपात ।

इस चित्र को ऊहात्मक कथन कह कर नहीं छोड़ा जा सकता इसमें तो नागमती की पीड़ा की विशद व्यंजना ही मिलती है।

जायसी द्वारा वर्णित नागमती-विरह-प्रसंग विप्रलम्भ शृंगार का एक अनूठा और अनुपम उदाहरण है, कवि ने वेदना का जितना निरीह, निरावरण मार्मिक और गम्भीर रूप यहाँ दर्शाया है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। पद्मावत के विप्रलम्भ शृंगार का उक्त प्रसंग ही जायसी की कीर्ति का मुख्य आधार है।

इस वर्णन में जहाँ कहीं ऊहात्मक कथन मिलते हैं या शृंगार के अन्तर्गत निर्दिष्ट वर्णनों में रक्त, मज्जा, अस्थि आदि के वर्णन में जुगुप्सा की स्थिति सामने

१. हाड भए सब किंगरी नसैं भई सब तांति ।

रोँव रोव से ध्वनि उठे कहौ विरह केहि भाति ॥

आने लगती है^१ अथवा अतिशयोक्ति के कारण भावाभिव्यञ्जना की अपेक्षा उपहास की स्थिति भी आ जाती है, ऐसे स्थलो पर मसनवी शैली का प्रभाव ही अधिक समझना चाहिए। सौभाग्य है कि इस वियोग के प्रकरण में ऐसे स्थल बहुत अधिक नहीं हैं। आचार्य शुक्ल ने ऐसे स्थलो के विषय में लिखा है कि “अद्वात्मक पद्धति का व्यवहार चाहे जायसी ने किया हो पर अधिकतर विरह ताप के वेदनात्मक स्वरूप की अत्यन्त विशद व्यञ्जना ही जायसी की विशेषता है। इन्होंने अत्युक्ति की है और खूब की है, पर वह अधिकांश संवेदना के स्वरूप में ही है, परिमाण निर्देशन के रूप में नहीं है।”

वीर रस

शृंगार रस के दोनो पक्षों—संयोग और वियोग के पश्चात् पद्मावत में दूसरा स्थान वीर रस को मिला है। इस कृति के प्रमुख पात्र क्षात्र-परम्परा से संबद्ध हैं। रत्नसेन गन्धर्वसेन, गोरा, बादल राव दिल्ली के सुलतान में क्षात्रोचित विशेषाओं को दिखा कर कवि ने जो युद्ध के प्रसंग चित्रित किये हैं उनमें वीर रस की छवि अकित की गई है। सेना और युद्ध की तैयारी, अस्त्र-शस्त्रों के प्रभाव का वर्णन एवं प्रहारों के चित्रण, गोरा, बादल प्रभृति वीरों के शौर्य की उत्साहपूर्ण अभिव्यञ्जना कर लेखक ने वीर रस के प्रसंगों को मूर्तता प्रदान की है।

दिल्ली के सुलतान ने जब रत्नसेन से पद्मावती की मांग की तो उस समय रत्नसेन ने जो क्षत्रियोचित उत्तर दिया उसमें उत्साह एवं पौरुष की भांकी द्रष्टव्य है—

का मोहिं सिंध दिखावसि आई । कहाँ तौ सारदूल घरि खाई ॥

भलेहिं साह पुहुमीपति भारी । मांग न कोउ पुरुष के नारी ॥

इसके पश्चात् अपने वंश की वीर-परम्परा का उल्लेख जिस प्रकार किया है उसमें उत्साह और क्रोध की संधि दर्शनीय है। वह हमीर का वंश है जिसका हठ जगप्रसिद्ध रहा है। उसका संबंध उस वीर से है जिसने मत्स्यवेध के बाद द्रौपदी का वरण किया था। उसकी घमनियों में वीर का रक्त बह रहा है जिसने सागर पर पुल बाध कर शत्रु के घर जाकर उसे पराजित किया था—

हौ रनथ भउर नाह हमीर । कलपि माथ जेहि दीन्ह सरीर ॥

हौ सो रतनसेन सूक-बंधी । राहु वेधि जीता सैरंधी ॥

हनुवत सरिस भार जेइ काधा । राघव सरिस समुद जो बाधा ॥

वीर रतनसेन को शत्रु से कोई भय नहीं, क्योंकि चित्तौड़ का शौर्य जब जागता

१. कटि कटि मांस सराग पिरोवा । रक्त के आसु मांस सब रोवा ।

खिन एक बार मांस अस भूजा । खिनहिं चबाइ सिंध अस गूजा ॥

जायसी ग्रन्थावली

२. जायसी ग्रन्थावली की भूमिका—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ।

तो वहाँ आग बरसती है, शत्रु ने यदि धावा करना है तो कल क्यो आयगा आज ही आ जाय—

“यह चितउर सोइ पहार । सूर उठे तब होई अंगार

× × ×

काल्ह होइ जेहि आवन, सो चलि आवे आज”

रतनसेन के इस क्षत्रियोचित उत्तर में जिस उत्साह और क्रोध की भाँकी प्रस्तुत की गयी है, इससे रतनसेन के वीर चरित्र पर प्रकाश डाला गया है ।

रतनसेन और अलाउद्दीन के मध्य हुए एक युद्ध का सजीव चित्रण भी यहाँ द्रष्टव्य है—

“हस्ती सहं हस्ती हठि गाजहि । जानु परबत परबत सो बाजहि ॥

गरु गयद न टारे टरही । टूटहि दाँत, माथ गिरि परही ॥

परबत आइ परहि तराहि । दर मँह चापि खेह मिलि जाहि ॥”

युद्धोन्मादी हाथियों की पारस्परिक भिड़ंत को पहाड़ों के टकराने से उपमित किया गया है तो इस युद्ध में चमचमाती हुए तलवारों भी आग ही उगल रही है और बाणों और गोलों की वर्षा भी कम भयानक नहीं है—

“बाजहि खडग उठै दर आगि । भूँइ जरि चहै सरग कहं लागि ॥

× × ×

बरसहि सेल बान होइ कादो । जस बरसै सावन और भादों ॥

भूपटहि कोपि परहि तरवारी । औ गोला ओला जस भारी ॥”

युद्ध में बाणों की बौछार को सावन-भादों की झड़ी से एवं तलवार और गोलों को ओलों के गिरने से तुलना देकर कवि ने युद्ध के विनाशकारी रूप को प्रस्तुत करने का प्रयास किया है ।

इसी प्रकार गोरा और बादल के युद्धों के चित्रों में भी उत्साह की अभिव्यंजना की गयी है जो इस प्रकार है—

“सबै कटक मिलि गोरहि छँका । गूँजत सिंघ जाइ नहि टेका ॥

जेहि दिसि उठै सोइ जनु खावा । पलटि सिंघ तेहि ठाव न आवा ॥

युद्ध में शत्रुओं के बीच दहाड़ते हुए वीर गोरा के वीरत्व की अभिव्यंजना भाट के इन उत्साहवर्धक शब्दों में प्रकट की गयी है—

“भाट कहा धनि गोरा, तू भा रावन राव ।

आँति समेटि बाँधि कै तुरग देत है पाव ॥”

पद्मावत में इस प्रकार के अनेक स्थल हैं जहाँ वीर रस को सफलतापूर्वक मूर्त रूप प्रदान किया गया है ।

करुण रस

कवि ने करुण रस का स्वतंत्र रूप से भी वर्णन किया है और कहीं-कहीं उसे अन्य रस की क्रीडा में भी दिखाया है। नागमती वियोग-खंड और संदेश-खंड में शृंगार रस प्रधान है, पर कवि ने उस स्थिति के जो चित्र प्रस्तुत किये हैं उनके अनुशीलन के पश्चात् अध्येता का मन करुणा-विगलित हो जाता है। जब नागमती अपने को हारिल पक्षी और रत्नसेन को हारिल की खोई हुई लकड़ी कहकर मन की व्याकुलता को अभिव्यक्त करती है तो पाठक का हृदय पसीजने लगता है और उसकी आँखें डबडबा जाती हैं। उसकी अस्थियाँ किंगरी बन गयी हैं, नसे उसमें तार बन कर रह गयी हैं, उसके प्रत्येक रोम से प्रिय के नाम की ध्वनि उठ रही है, वह अपनी व्यथा कहे तो कैसे—

हाड भए सब किंगरी नसे भई सब ताति ।

रोव रोव से धुनि उठै, कहौ विथा केहि भाति ॥

इन स्थलों पर करुण रस का स्वतंत्र चित्रण नहीं अपितु उसे शृंगार की क्रीडा में ही चित्रित किया गया है।

करुण रस का स्वतंत्र चित्रण दो प्रसंगों पर अत्यन्त ही प्रभावी बन पड़ा है। रत्नसेन के जाने पर चितौड़ की दिशा का चित्रण और रत्नसेन तथा पद्मावती की सिंहल से विदाई का दृश्य।

रत्नसेन के जोगी बन कर सिंहल की ओर जाते समय कवि ने कहा कि रानिया बाल नोच रही है। माता, भाई तथा सभी प्रियजन इस अवसर पर करुणा-विगलित हो उठे हैं—

रोवत माय न बहुरत बारा । रतन चला घर मा अधियारा ॥

रोवहि रानी तजत पराना । नोचहि बार करहि खरिहाना ॥

माता रो रही है। पत्निया आतंकन कर रही हैं। वे चूड़िया फोड़ रही हैं, बालों को नोच रही हैं और अपने गले के हार तोड़ रही हैं और इधर राजा शरीर पर भस्म रमाये, सिंगी बजाता हुआ नगर को छोड़ रहा है। इस विषम स्थिति को देखकर कौन निष्ठुर होगा जो शोकाभिभूत न होगा।

इसी प्रकार सिंहलद्वीप से विदाई के समय का दृश्य है जहाँ पद्मावती को सिंहल छोड़ते हुए शोकाकुल दिखाया गया है। इस अवसर पर उसे सिंहल की रमणी स्थली छोड़ने का तो दुःख है ही पर वह यहाँ से जाकर अपनी सखियों को पुनः मिल सकेगी या नहीं, यह दुःख भी कम नहीं है। पद्मावती की कारुणिक दशा निम्नलिखित दोहे में देखी जा सकती है—

“कंत चलाई का करौ आयसु जाइ न भेटि ।

पुनि हम मिलहि किन मिलहि लेहु सहेली भेटि ॥”

पद्मावती को इस प्रकार शोकाकुल देखकर उसकी सखिया भी अत्यन्त आतुर हैं । अन्ततः वे भी विधि के विधान के आगे सिर झुका कर कहती हैं—

चालन कहूँ हम अवतरी । चलन सिखा नहिं आय ।

अब सो चलन चलावै को राखै गहिं हाय ? ॥

यहा पीहर से ससुराल जाने की विवशता को दर्शाते हुए कवि ने आध्यात्मिकता की छौक भी दी है जिसमें इस नश्वर संसार से अन्ततः जाने की ओर भी संकेत किया गया है ।

पद्मावत में करुण रस के चित्र स्वतंत्र रूप से कम है पर उनमें प्रभावित करने की क्षमता बहुत अधिक है । कवि ने अनेक स्थानों पर करुण को शृंगार और शान्त के साथ मिश्रित कर दिया है ।

वात्सल्य रस

पद्मावत में कवि ने कतिपय प्रसंगों में वियोग-वात्सल्य का चित्रण किया है । राजा रत्नसेन जब जोगी बन कर सिंहलद्वीप जाने लगता है तो उसकी माता की मनोदशा का चित्र अत्यन्त व्यथा एवं वात्सल्य-जनित चिन्ताओं से पूरित है । मा की शका और चिन्ता सहज है कि उसका पुत्र मार्ग की धूप कैसे सहन करेगा, उसे भूमि पर नींद भी आएगी या नहीं । भूख-प्यास को वह कैसे निभा पायगा—

कैसे धूप सहब बिनु छाहा ।

कैसे नींद परिहिं भुइ माहा ॥

कैसे सहब खिनहिं खिन भूखा ।

कैसे लखे कुरकुटा रूखा ॥

इसी प्रकार युद्ध में शत्रु से जूझने के लिए जाने वाले बादल की माता के मन में उठने वाले अनिष्ट की आशंका का चित्र भी मातृस्नेह का एक आदर्श उदाहरण है—

बादल केरि जसो वै भाया । आइ गहेसि बादल कर पाया ।

बादल राय । मोर तुइ बारा । का जानसि कस होइ जुझारा ।

×

×

×

जहा दलपती दलि मरहिं तहा तोर का काज ।

आजु गवन तोर आवै बैठि मानु सुखराज ॥

मा के लिए तो बच्चा कितना भी बड़ा हो, वीर हो, वह बच्चा ही होता है तभी तो वह कह रही है कि जहा इतने बड़े योद्धा सघर्षरत होंगे वहा तेरा क्या काम । स्नेह और ममता की मारी मां नहीं समझती कि उसका पुत्र तो वीरता की साकार मूर्ति है जो युद्ध में शत्रुओं के छक्के छुड़ा देगा ।

इस प्रकार के कतिपय अन्य स्थल भी हैं जिनमें आखिरी कलाम का वह प्रलय-दृश्य जिसमें रसूल पापियों के उद्धार के लिए आदम से जा कर कहते हैं कि यदि पुत्र

दुखी हो तो उसका असर पिता पर ही पड़ता है। इनका दुख और पीडा अब और किस से कहूँ। तुम ही इनका दुख दूर करने की क्षमता रखते हो—

दुखिया पूत होत जो अहै। सब दुख पै बापै सो कहै।

..... तुम्ही छाडि कासी पुनि मागै।

×

×

×

“जेठ जठेर जो करिहै बिनती। ठाकुर तबही सुनिहै भिनती।”

वात्सल्य के इस चित्र में यद्यपि हृदय को छू लेने की क्षमता नहीं है तो भी रसूल के हृदय में परदुख दूर करने की जो भावना है उसकी जानकारी अवश्य मिल जाती है।

वात्सल्य रस के उपरोक्त सभी चित्रों में वह मार्मिकता देखने को नहीं मिलती जो शृंगार और करुण रस के चित्रों में दृष्टिगोचर होती है। महाकाव्य के विस्तृत कथानक में माता-पिता के मन में अपनी सन्तति के प्रति जो भावानुभूति दर्शायी गयी है कवि उन चित्रों में अपेक्षित प्रभाव नहीं ला सका, इसी से प्रसंग शिथिल दिखाई देते हैं।

शान्त रस

शान्त रस का स्थायी भाव ‘निर्वेद’ है। पद्मावत के अन्तिम भाग में कवि ने इस रस का निर्वाह भलीभाँति किया है। रत्नसेन देवपाल के द्वारा मारा जा चुका है। दोनों रानिया सती होने जा रही हैं। दोनों रानियों के मन में पति के पास परलोक में जा कर मिलने की कामना प्रबल हो रही है। परिवार के अन्य परिजन इस सारे करुणपूर्ण दृश्य को अश्रुपूर्ण नेत्रों से देख रहे हैं। युद्ध में पराजित राजपूत अत्यन्त ही निराश और हताश मन से चित्तौड़ के वैभव को उजड़ता देख रहे हैं। कवि के अनुसार पुरुष संग्राम में खेत रहे, नारियाँ जौहर कर सती हो गयी हैं।

चित्तौड़ पराजय का शिकार हो इस्लाम के हाथों आ गया है। सारे वातावरण में श्मशान की सी शान्ति छाई हुई है जिसे देखकर मन में ‘निर्वेद’ की भावना जगने लगती है।

दोनों रानिया अन्तिम शृंगार कर पति की देह को गोदी में रखकर चिता की लपटों में देखते ही देखते भस्मीभूत हो गयी। एक बाजा तो तब बजा था जब इनका विवाह हुआ था और एक बाजा अब इनके सती होने पर बज रहा है। इस दृश्य को देखकर कवि ने कहा कि जो जन्मा है उसे मरना भी होगा। तभी तो सती की चिता की राख को हाथ में लेकर दिल्ली के सुलतान को भी लगा कि घरती का यह सम्पूर्ण वैभव झूठा है।

इस तरह प्रेमकथा के काव्य के रूप में समारम्भ पद्मावत वीर, वात्सल्य और करुण रसों का निर्वाह करता हुआ अन्ततः शान्त रस की अभिव्यंजना पर ही समाप्त होता है।

कवि ने पद्मावत के अन्तिम भाग में जैसे शान्त रस का चित्र उपस्थित किया है वैसे ही 'आखिरी कलाम' में भी जीवन के चक्र को रहट के लोटे से उपमा दी है—

मुहम्मद जीवन जल भरन, रहँट घरी कै रीति ।

घरी जो आई ज्यो भरी, ढरी जनम गा बीति ॥

रहट की घड़ी पानी लेकर आती है और रीती होकर लौट जाती है। जीवन का क्रम भी प्रायः ऐसा ही है।

आध्यात्मिकता-प्रधान अखरावट और आखिरी कलाम अन्ततः अपना प्रभाव 'शान्त रस' के रूप में ही छोड़ते हैं। इन कृतियों के अध्ययन से मन में निर्वेद—संसार के प्रति अनासक्ति के रूप में उभर कर आता है और पद्मावत का अन्त करुणापूर्ण दृश्यों के कारण 'शान्त' के रूप में ही किया गया है।

जायसी के भावजगत् के विवेचन के बाद हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कवि ने पद्मावत में अगीरस के शृंगार के वियोग-पक्ष के चित्रण में पर्याप्त सफलता प्राप्त की है। संयोग शृंगार के प्रसंगों में वाक्चातुर्य अधिक है मार्मिकता कम। रस-परिपाक की अपेक्षा कथन की विचित्रता, उक्ति की चतुरता एवं कही-कही भावों का उदय अवश्य अच्छा बन पड़ा है।

युद्धस्थलों में वीर रस का निर्वाह द्रष्टव्य है। रत्नसेन की उक्तियों में उत्साह, क्षत्रियोचित गर्व, क्रोध और शौर्य के दर्शन भी प्रचुर मात्रा में होते हैं।

वात्सल्य रस के प्रसंग प्रायः शिथिल हैं। कवि ऐसे प्रसंगों को प्रभावशाली नहीं बना पाया।

करुण रस के प्रसंग रला देने की क्षमता रखते हैं। करुण का पर्यवसान शांत रस के रूप में भी होता है। करुण विप्रलम्भ, करुण के चित्र मन पर गहरा प्रभाव डालने की क्षमता रखते हैं।

अखरावट और आखिरी कलाम—ये दोनों कृतियाँ आध्यात्मिक हैं। इनके पढ़ने से जगत् के प्रति विरक्ति उत्पन्न होती है।

जहाँ तक पद्मावत का सम्बन्ध है इसका आरम्भ शृंगार से किया गया है तो अन्त शान्त रस में निहित है। अन्त में यह कहना समीचीन होगा कि भाव-जगत् और अनुभूति की दृष्टि से जायसी का काव्य अत्यन्त प्रभावकारी है। इस के विभिन्न प्रसंग पाठक के मन पर अमिट प्रभाव डालने की क्षमता रखते हैं।

जायसी का नख-शिख चित्रण

जायसी के महाकाव्य 'पद्मावत' के आख्यान का मूल आधार ही रूप और सौन्दर्य है। कवि ने यहाँ रूप और सौन्दर्य की अपार राशि पद्मावती के माध्यम से सौन्दर्यपरक चित्रों की उत्कृष्ट छवि प्रस्तुत की है। कवि ने यहाँ संसार की परम सत्ता को पद्मावती के रूप में अवतारित करके उसे अनन्त सौन्दर्य-राशि से मंडित कर प्रेम की अनेकविध वायवी कल्पनाओं से आबद्ध कर दिया है। प्रेम और सौन्दर्य के चित्रों

को सहृदय के हृदयफलक पर अंकित करने में सिद्धहस्त जायसी मध्यकाल के एक अन्यतम कवि है।

कवि ने इन हृदयस्पर्शी चित्रों को प्रस्तुत करने के लिए सौन्दर्य की लोकोत्तर कल्पना करते हुए इसके सृष्टिव्यापी प्रभाव का दिग्दर्शन कराया है। कवि ने ब्रह्म की प्रतीक पद्मावती के जिस लोकोत्तर सौन्दर्य की कल्पना की है, उस सौन्दर्य की चर्चा सुनते ही रत्नसेन सुधबुध खो बैठा—

‘सुनतहि राजा गा मुरभाई ।
जानी लहरि सुरज कै आई ॥
पेम धाव दुख जान न कोई ।
जेहि लागै जानै पै सोई ॥
परा सो पेम समुद अपारा ।
लहरहि लहर होइ विसभारा ॥
विरह भावरि होई भावरि देई ।
खिन खिन जीव हिलोरहि लेई ॥
खिनहि निसास बूडि जिउ जाई ।
खिनहि उठै निससे बौराई ॥
खिनहि पीत खिन होइ मुख सेता ।
खिनहि चेत खिन होई अचेता ॥
कठिन मरन ते पेम बेवस्था ।
नाजिअं जिवन न दसइ अवस्था ॥
जनु लेनिहान्ह लीन्ह जिउ हरहि तराहि ताहि ।
एतना बोलन आव मुख करहि तराहि तराहि ॥

सौन्दर्य और रूप की जिस अप्रतिम मूर्ति के सौन्दर्य के श्रवणमात्र से रत्न-सेन को विस्मृति के गर्भ में समा जाना पडा, वह सौन्दर्य तो सम्पूर्ण सृष्टि में व्याप्त है। कवि ने पारस से उपमा दी है, जिसके आभासमात्र से सम्पूर्ण जगत् एक साथ चमत्कृत हो उठता है। जिस सौन्दर्य की दिव्यानुभूति कर सृष्टि के चर-अचर सभी प्राणी लोकोत्तर आनन्द में आत्मविभोर हो जाते हैं। इसी पारस रूप की अनुभूति का मानसर भी अपने को धन्य मानने लगता है। उस अपार सौन्दर्य के स्पर्श मात्र से मानसरोदक की सभी कामनाएं पूरी हो जाती हैं। उसकी गन्ध मात्र से उसके तन की तपन बुझने लगती है। उसकी छटा के दर्शन से ही वह स्वयं देदीप्यमान होने लगता है। प्रिय का सौन्दर्य क्या देखा, मानो सब कुछ ही पा लिया। जिसके पा लेने के बाद कुछ पाना शेष नहीं रहता। जिसके मिलते ही मानो मंजिल ही मिल गई। इस स्थिति का चित्रण इस प्रकार है—

कहा मानसर चाह सो पाई । पारस रूप इहा लागि आई ।
भा निर्मल तेन्ह पायन्ह परसे । पावा रूप रूप के दरसे ।

मलय समीर वास तन आई । भा सीतल गै तपन बुझाई ।

× × × ×

विगसा कुमुद देखि ससि रेखा । भै तहाँ ओप जहा जो देखा ।

पावा रूप रूप जस चाहा । ससि मुख जनु दरपन होइ रहा ।

नयन जो देखा कवल भा, निरमल नीर सरीर ।

हंसत जो देखा हंस भा, दसन जोति नग हीर ॥

जायसी ने रूप और सौन्दर्य के जिन मादक चित्रों को यहाँ प्रस्तुत किया है, उनमें जड और चेतन, दोनों को ही उद्बलित करने की शक्ति विद्यमान है । कवि ने इस प्रकार के लोकोत्तर चित्रों के माध्यम से इस सम्पूर्ण प्रेमाख्यान को जीवंत स्वरूप प्रदान करने में अपार क्षमता प्राप्त की है ।

नख-शिख वर्णन

जायसी ने 'पद्मावत' के प्रेमाख्यान में सौन्दर्य की लोकोत्तर कल्पना और सौन्दर्य के सृष्टिध्यापी प्रभाव के विविध चित्र प्रस्तुत किये हैं । इसके साथ ही कवि ने शृंगार रस के सदर्म में परम्परागत रूप से नायिका—पद्मावती का नखशिख-वर्णन भी किया है । इस नखशिख के माध्यम से कवि ने पद्मावती के प्रत्येक अंग की सुघ-डता, समन्विता, सम्यग् विभाजन एवं अग्रयष्टि के संतुलित स्वरूप का आभास देकर नायक रत्नसेन के मन में उसे प्राप्त करने के लिए एक तडप उत्पन्न कर दी, फलतः वह उसका नखशिख-वर्णन सुनकर पहले तो सुघबुघ ही खो बैठा, कुछ देर बाद जो वह सचेत हुआ तो उसे प्राप्त करने के लिए राजपाट छोड़ जोगी ही बन गया । वह केवल जोगी ही नहीं बना अपितु उसे प्राप्त करने के लिए हर बड़े से बड़ा जोखिम उठाने को भी प्रस्तुत हो गया ।

नख-शिख-वर्णन की परम्परा का अपना एक सुदीर्घ इतिहास है । शृंगार रस के सदर्म में कवि नायिका की अग्रयष्टि का सम्पूर्ण वर्णन प्राचीन काल से करते आए हैं । नखशिख वर्णन भक्त भी करते रहे हैं और शृंगारी कवि भी । भक्त जो नख-शिख-वर्णन करते हैं तो वे सर्वप्रथम अपने आराध्य के पाव के नखों के सौन्दर्य की चर्चा कर क्रमशः ऊपर की ओर जाते हैं अर्थात् उनका वर्णन नख से शिख की ओर होता है परन्तु भोगी—शृंगारी कवि स्वयं अथवा उसकी कृति का कोई पात्र जब नायिका के सौन्दर्य की चर्चा करता है तो वह शिख से नख की ओर आता है अर्थात् ऊपर से नीचे की ओर । अन्य शृंगारी कवियों के समान जायसी के नख-शिख में भी नायिका—पद्मावती के रूप-सौन्दर्य की चर्चा शिख से नख की ओर ही हुई है । भक्त अपने आराध्य के चरणों का सर्वप्रथम ध्यान करता है तो रसिक अपनी प्रिया के मुख कमल पर ही पहले दृष्टिपात करता है । इसी तथ्य को सम्मुख रखकर भक्त कवियों ने अपने आराध्य का नखशिख-वर्णन नख से आरंभ कर शिख तक किया है और रसिक कवियों ने नायिका के नखशिख का चित्रण शिख से नख तक क्रम से प्रस्तुत किया

है। जायसी का नखशिख-वर्णन भी दूसरी कोटि का ही है।

शृंगार के संदर्भ में नखशिख के चित्रण का लक्ष्य होता है नायक के मन में नायिका के लिए आकर्षण का भाव उत्पन्न करना। नायक सयोग शृंगार के संदर्भ में नायिका के नखशिख के सौन्दर्य का उपभोग किया करता है तो वियोग में उसी सौन्दर्य की स्वप्निल कल्पनाओं के सहारे विरह के असह्य क्षणों की समाप्ति की प्रतीक्षा। पद्मावत में कवि ने पद्मावती के नखशिख-वर्णन को ही प्रमुखता दी है। यहाँ हीरामन सुआ ने रत्नसेन के सम्मुख पद्मावती के नखशिख का वर्णन किया है और अन्यत्र राघव चेतन ने अलाउद्दीन के मनोभावों को उद्दीप्त करने के लिए पद्मावती का नखशिख वर्णन किया है। इन दोनों वर्णनों में बहुत कुछ साम्य है। इसके अतिरिक्त कवि ने स्वयं यौवन भारभरिता पद्मावती के नखशिख का चित्रण भी किया है। इसी प्रकार मानसरोदक खड में भी कवि ने पद्मावती का संक्षिप्त किन्तु व्यञ्जनापूर्ण नखशिख वर्णन किया है। नागमती-पद्मावती विवाद के समय नागमती ने आत्मश्लाघा के रूप में अपने नखशिख का सौन्दर्य भी वर्णन किया है। इस मुख्य वर्णन के अतिरिक्त कवि ने गौण रूप से सिंहलद्वीप की वारवनिताओं, लक्ष्मीखड में पुनः व्यथिता पद्मावती का नखशिख भी वर्णन किया है।

उपरोक्त तथ्यों से स्पष्ट है कि यहाँ नखशिख-वर्णन तीन प्रकार से प्रस्तुत किया है। एक पात्र द्वारा अन्य पात्र का नखशिख, स्वयं का नखशिख और कवि द्वारा वर्णित नखशिख।

यौवनभार भरिता पद्मावती का नखशिख-वर्णन

यौवनभार भरिता पद्मावती की अग्रयष्टि का वर्णन जायसी ने पद्मावत के 'जन्मखण्ड' के अन्तर्गत किया है। पद्मावती ने अब बारह वसन्त पार कर लिए हैं, अब वह यौवन की दहलीज पर पांव रखने लगी है। उसकी जवानी रूपी वाटिका खिलने जा रही है। वाटिका की पुष्पिता क्या रियों के समान उसके अंग-प्रत्यंग में उभार आने लगा है। उसके अंगों की सुवास जग को बीघने लगी है। उसकी सुन्दर पीठ पर पड़ी वेणी मलयगिरि पर लेटी सर्पिणी सी लगने लगी है। दूज का चाँद मानो उसके माथे पर स्वयं आ बैठा है। घनुषाकार भौहों ने कटाक्ष-बाणों को फेंकने का उपक्रम अभी से आरम्भ कर दिया है। उसके सुशोभित मुखकमल की नासिका ने जग को विमोहित कर डाला। उसके अघरों में माणिक की लाली है तो दाँतों में हीरे की दीप्ति दृष्टिगोचर होने लगी है। उस के वक्ष में उभार आने लगा है तो कमर केहरी से तुलना करने लगी है और गति ने गज की चाल को मात देने की ठान ली है। इस रूपराशि को पाने के लिए ही तो साधकों और यतियों ने साधना का कठोर व्रत ले रखा है—

“भइ ओनंत पद्मावती बारी। धज धोरै सब करी सवारी।
जग बेधा -तेई अंग सुवासा। मंवर आइ लुबुधे चहु पासा।

बेनी नाग मलै गिरि पीठी । ससि माथे होइ दुइजि बईठी ।
 भौहैं धनुक सांघि सर फेरि । नैन कुरगिनि भूलि जनु हेरी ।
 नासिक वीर कवल मुख सोहा । पदुमिनी रूप देखि जग मोहा ।
 नासिक अधर दसनु जनु हीरा । हिय हुलसे जनु कनक जभीरा ।
 केहरि लंक गवन गज हारे । सुर नर देखि माथ भुईं धारे ।
 जग कोई दिस्टी न आवै आछाहि नैन अकास ।
 जोगी जती सन्यासी तप साधहि तेहि आस ॥”

इस संक्षिप्त किन्तु अभिव्यजनापूर्ण नखशिख में कवि ने शिख से लंक तक एवं उसकी गति का चित्र प्रस्तुत किया है। यहाँ परम्परागत उपमानों के माध्यम से कवि ने नायिका के सौन्दर्य में उत्तरोत्तर होने वाली वृद्धि को ही व्यंजना दी है। इस व्यंजना के लिए उसने बारी वाटिका शब्द के प्रयोग द्वारा श्लेष के चमत्कार से सौंदर्य को अति प्रभावशाली रूप देने का सफल प्रयास किया है।

मानसरोदक खण्डान्तर्गत नखशिख

आज पद्मावती अपनी सहेलियों के साथ मानसरोवर में जलकेलि के लिए आयी है। स्नान से पूर्व उसने अपने जूड़े को खोल कर बालों को फैला दिया तो लगने लगा कि उसके शरीर की सुवास के लिए सर्पिणियों ने उस के मुखमण्डल को घेर लिया है। अथवा यह घनी केशराशि नहीं है, घन घटाओं ने ही मुखकमल को आच्छादित करने की ठान ली है तभी तो ससार में अन्धेरा होने लगा है। काली केशराशि मानो राहु है और उसने पद्मावती के मुखचन्द्र की शरण ही ले रखी है। घनी केशराशि के फैलते ही सूर्य का प्रकाश समाप्त हो गया और चन्द्रमा दिन में ही नक्षत्रों के साथ दिखाई देने लगा। उस घनी केशराशि के बीच देदीप्यमान मुखचन्द्र को देखते ही चकोर मत्त हो उठे। उसके दान्तों की चमक चपला के समान थी और वह स्वयं कोकिलकठी थी। उसकी भौहे इन्द्रधनुष की तुलना करती थी; उसके नेत्र खंजन पक्षी के नेत्रों से लगते थे। उसके नारंगी सदृश कुचों के कुङ्कुमल ऐसे लगते थे मानो भवरे नारंगी का रसपान कर रहे हों। उसके इस अपार सौन्दर्य को देख सरोवर दोलायमान होकर लहराने लगा कि उसके पांवों का स्पर्श ही कर ले^१

१. सरवर तीर पदुमिनि आई। खोपा छोरि केस मोकलाई।
 ससि मुख अंग मलै गिरि रानी। नागन भौंषि लीन्ह अरघानी।
 औनए मेघ परी जग छाहां। ससि की सरन लीन्ह जनु राहा।
 छपि गै दिनहि भानु कै दशा। लै निसि लखत चान्द परगसा।
 भूलि चकोर दिस्टी तहा लावा। मेघ घटा महं चान्द देखावा।
 दसन दामिनी कोकिल भाषी। भौहे धनुक गगन लै राखी।
 नैन खंजन दुई केलि करेहि। कुच नारग मधुकर रस लेहि।

सरवर रूप विमोहा हिएं हिलोर करेई।

पाय छुअइ मकु पावो तेहि मिस लहरें देइ ॥” (मानसरोदक खंड)

(संभवतः उसे ज्ञात न था कि वह सौन्दर्य-राशि तो स्वयं उसमें आकठ डूबने को लालायित थी। संभवतः सरोवर उसे देखते ही अपने धैर्य के बाध को थाम न सका) इन उपरोक्त स्थलों में कवि ने नायिका का 'नखशिख' अत्यन्त ही सक्षेप में प्रस्तुत किया है। इन स्थलों पर कवि की तुलिका ने जो चित्र उपस्थित किये हैं उन में सौंदर्य का अतिशय प्रभाव दर्शनीय है। जहाँ कवि ने विस्तारपूर्वक नखशिख के चित्र चित्रित किये हैं वहाँ केशराशि से चरणों तक की छवि अंकित की गई है। यहाँ सक्षेप में उन चित्रों में व्यजित प्रभाव ही अभीष्ट है।

नखशिख के अन्तर्गत—केशराशि, माग, ललाट, भौहे, नेत्र, नासिका, अधर, दन्तमुक्ता, कपोल, कान, मुख, ग्रीवा, भुजलता, उरोज, उदर, रोमावली, कटि, नाभि, पीठ, चरण, उरुस्थल, चरण और उनकी गति का वर्णन ही प्रायः किया गया है। जायसी-वर्णित नखशिख का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

केशराशि

नायिका के रूप-सौन्दर्य में अत्यधिक आकर्षण लाने में केशराशि का अपना एक विशिष्ट स्थान है। कवि कभी उन केशों में सर्पिणि की कल्पना करता है^१ तो कभी कस्तूरी की।^२ कभी ये केशजाल प्रेम की साँकल बन जाते हैं^३ तो कभी अपनी श्यामल प्रकृति के कारण राहु बनकर प्रिया के मुखचन्द्र की शरण लेने को बाध्य होते हैं।^४ हवा में लहराती हुई केशराशि वर्णसाम्य के कारण कभी कालिन्दी की तरंगों से मेल खाने लगती है^५ तो कभी ये चम्पक वर्णी नायिका के मुखमण्डल भंवरो के समान रसपान करते हुए दृष्टिगोचर होते हैं।^६

यहाँ कवि ने केशराशि के लिए जितने उपमानों का प्रयोग किया वे परम्परागत होते हुए अपना विशिष्ट प्रभाव रसिक के मन पर डालने की पूरी क्षमता रखते हैं। यहाँ वर्णित अन्य उपमाओं के अतिरिक्त कवि ने बालों को प्रेम की साकल कह कर यह स्पष्ट किया है कि प्रिय के मन को बाधने में यह साकल जंजीर एक महत्त्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह किया करती है। बिहारी प्रभृति रीतिकालीन कवियों के नायक-नायिका जूड़े के पेचों में बन्धा करते हैं तो जायसी का नायक नायिका के खुले और लहराते हुए बालों के सौन्दर्य में ही उलझ कर रह गया। यहाँ कवि ने बालों की श्यामल प्रकृति और घुघरालेपन को लेकर ही उपमान प्रस्तुत किये हैं, उनकी दीर्घता मन को कितना मोह सकती है उसकी ओर ध्यान नहीं दिया।

-
- १ नागिन भापि लीन्ह चहु पासा। तेहि पर अलक भुजंगिनी डसा।
 - २ प्रथम सीस कस्तूरी केसा। बलि वासुकि का और नरेसा।
 - ३ घुघर वार अलकें विष भरी। संकरें पेम चहैं गिउ परी।
 - ४ सिस की सरन लीन्ह जनु राहा।
 - ५ लहरें देइ जनहु कालिन्दी।
 - ६ भीरु केस बहू मालती रानी।

मांग

केशजाल के बाद जायसी ने नायिका के बालों की विभाजक रेखा मांग—
जिस में सिन्दूर लगा है, को ही आकर्षण बिन्दु माना है। नायक के सम्मुख नायिका के रूप-सौन्दर्य का व्योरा देते हुए कभी हीरामन तो कभी कवि स्वयं अथवा किसी अन्य पात्र के माध्यम से मांग को गंगा-जमुना के मध्य सरस्वती^१ कहता है तो कभी वीर बहूटियों की पांति से उपमा देता है।^२ कभी वह मांग अन्धकार में उजाला देने वाली होती^३ है तो कभी घनघटा में चमकने वाली चपला।^४ मांग रुधिरभरी तलवार भी है^५ और कसौटी पर अंकित कंचन रेखा भी।^६ न जाने इस मांग ने क्या-क्या गुल खिलाए हैं। पर इन सभी वर्णनों में मांग में वीर बहूटी और आरक्त असि की कल्पनाएँ लोकजीवन से ली गई हैं, शेष उपमाएं तो परम्परागत होने के कारण पिष्ट-पेषण ही लगती हैं। बटमार के प्रसंग में रुधिरलिपटी तलवार की चर्चा कवि पर सूफी प्रभाव को लक्षित करती है।

ललाट

नायिका के ललाट की दीप्ति के समक्ष कवि को कोई उपमान ही न मिला। अब तक के चर्चित सभी उपमान इसके समक्ष हीन पड़ते हैं। यहाँ कवि का लक्ष्य रहा है ललाट की दीप्ति और कान्ति। यहाँ वर्ण और ललाट की सुषडता की ओर ध्यान नहीं दिया गया।

कवि नायिका के ललाट की कान्ति को दूज के चांद से तुलना देना चाहता है, पर उसे लगता है कि दूज के चांद में भला वह दीप्ति या कान्ति कहाँ जो कि इसमें देखने को मिलती है।^७ कान्ति और ओज की दृष्टि से सूर्य का नाम लिया जा सकता है पर कवि उस पर उत्प्रेक्षा करते हुए कहता है कि इस ललाट को देखते ही वह छुपने को—अस्तगत होने को, बाध्य हो जाता है।^८ हाँ! इसमें कोई सदेह नहीं कि 'पारस' ही कान्ति की दृष्टि से इसकी तुलना कर सकता है—

“पारस जोति लिलार्ह ओती।”

-
१. जमुना माझ सरसुति गंगा ।
 २. वीर बहूटिन की अस पाति ।
 ३. उजियर पथ रैन मह कीन्हा ।
 ४. जनु घन मह दामिनी परगसी ।
 ५. खाडै धार रुहिर जनु भरा ।
 ६. कंचन रेख कसौटी कसी ।
 ७. कहौ लिलार दुइजें की जोति । दुइजें जोति कहाँ अस होती ।
 ८. सहस किरन जो सुरुज दिपाई । देखि लिलार सोउ छिप जाई ।

भौह

नायक या रसिक के मन को मथित करने में भौह की भूमिका बड़ी ही महत्वपूर्ण है। कवि बिहारी के अनुसार सीधी सादी आंखों को टेढ़ा-मेढ़ा पाठ ये टेढ़ी भौहे ही पढ़ाती रहती हैं, क्योंकि कुटिल और टेढ़ी भौहों के कारण ही तो वे प्रिय के मन को अपागों से देखकर घायल किया करती हैं। जायसी के अनुसार नायिका की वक्र भौहे धनुष का काम करती हैं।^१ यही धनुष कृष्ण के पास भी था जिसने गोपियों को दीवाना बना रखा था।^२

नेत्र

नायिका के नेत्रों के सौंदर्य को कवियों ने अनेकविध उपमानों से संवारा है। जायसी ने रत्ताभ नेत्रों को रतनार कवल कहा है^३ तो श्यामल होने के कारण इन्हें भंवरा भी बताया है। चापल्य के कारण ये नेत्र खंजन के नेत्रों से समानता करते प्रतीत होते हैं^४ तो कान्ति और निरीहता में इनका सादृश्य मृग के नयनों से भी किया गया है।^५ अतिशय होने के कारण और वर्जनाओं का उल्लंघन करने के कारण ये नेत्र मच्छन्दर तुरग भी बन जाते हैं।^६ यह उपमा गुण कर्म की समानता के आधार पर दी गयी है। श्वेत, श्याम, रतनार आखों का प्रभाव तो रसलीन ने भी स्वीकार किया है।^७

नासिका

कवि ने नायिका की नासिका को सुघडता और तीक्ष्ण के कारण खड़ग की उपमा दी है^८ जबकि अन्यत्र परम्परागत उपमान शुकनासा का प्रयोग भी किया है।^९ यहाँ नायिका की नासिका को देख कर शुक ही शरमा जाता है। मैथिलीशरण गुप्त ने उर्मिला को भी शुकनासा मान कर शुक को भ्रम में डाल दिया।^{१०}

१. भौहे साम धनुक जनु चढा ।

२. उहै धनुक किरसुन पै गहा ।

३. राते कंवल करहिं अलि भंवा ।

४-५. खंजन लरहिं मिरिग जनु भूले ।

६. उठहिं तुरग लेहिं नहिं बागा ।

७. अमी हलाहल मद भरे, सेत, श्याम, रतनार ।

जिअत मरत भुकि भुकि परतै जेहि चितवत इक बार ॥

(रसलीन)

८. नासिका खरग देउ कह जोगु ।

९. नासिका देखि लजानेउ सूआ ।

१०. नाक का मोती अघर की कान्ति से ।

बीज दाडिम का समझ कर भ्रान्ति से ॥

देख कर यह शुक हुआ अब मौन है ।

सोचता है अन्य शुक यह कौन है ॥

(साकेत)

अधर

रसिको के लिए अधरामृत का पान अत्यन्त ही प्रिय विषय रहा है। कवि-परम्परा ने स्वभावतः सुन्दर और सहज लालिमा से रजित अधरो की मूरि-मूरि प्रशंसा की है। नैसर्गिक आभा से सुशोभित अधर तो प्रणयी को आदिम युग से प्रणय का निर्मंत्रण देते आए हैं, इसीलिए कवियों ने उनकी प्रशंसा में अपनी कलम ही तोड़ दी। जायसी ने भी यहाँ परम्परागत उपमानों के माध्यम से रागाखण अधरो को बिम्बफल^१, विकसित रक्त पुष्प^२, विद्रुम^३, माणिक्य^४ एवं प्रभात के बालरवि से उपमा दी है।^५ यहाँ यह ज्ञातव्य है कि ये सभी उपमान अधरो की रगत को सामने रखकर प्रस्तुत किये गए हैं, कवि ने अधरो की सुघडता, सुन्दरता आदि पर ध्यान नहीं दिया, वह तो इनकी जाली में ही खो गया लगता है।

दन्त पंक्ति

सुन्दर, सुघटित, समानाकृति के चमकते दान्त सौन्दर्य में निखार लाने में सहायक होते हैं। मुस्कराते समय दृश्यमान दन्तपंक्ति यदि सुघड हो तो किसे नहीं मोह लेती। यहाँ कवि ने दाँतो की कान्ति और सुघडता दोनों को ही सौन्दर्यवृद्धि का कारण माना है। दात हीरे और दामिनी की तरह दमक रहे हैं।^६ दाडिम के समान दात भला किसके दिल की घडकन को तेज नहीं किया करते।^७

कपोल

जायसी ने यहाँ कपोलो की सुघडता और रंग पर अपने को केन्द्रित किया है। लालिमापूर्ण कपोल नारंगी का साम्य करते हैं^८ तो अपनी चुम्बन मधुरता के कारण वे खाड के लड्डू भी हैं।^९ यह प्रयोग ग्राम्य अधिक और साहित्यिक कम है। अपनी कोमलता के कारण ये कमल समान हैं तो गोलमटोल कपोल गेंद की वर्तुलता की

१ बिम्ब सुरग लाजि बन फरे।

२. फूल दुपहरी जानों राता।

३. हीरा लेई सो विद्रुम धारा।

४ मानिक अधर दसन जनु हीरा (लाल अधरों में चमकती दन्त-पंक्ति)

५ जनु परभात रात रवि देखा।

६ दसन चौक जनु बैठे हीरा।

× × ×

जनु भादौ निसि दामिनी दीसी (श्यामा के दाँतो का वर्णन है)।

७. दारिजं सरि जो न कै सका।

फाटेउ हिया दरविक।

८ एक नारंग दुइ किये अमोला (वर्णसाम्य)

९. केइ यह सुरग खखौरा बांधे (ग्राम्य जीवन की उपमा)।

समता भी करते हैं।^१ इन मनभावन कपोलों पर यदि तिल का निशान भी हो तो वह ऐसे प्रतीत होता है मानो भवरा कमल का रस पीने में व्यस्त है^२ या नायिका के हृदय में विद्यमान विरह की आग की चिनगी दिखाई देने लगी है^३ अथवा यह काला तिल धुधची का काला मुँह ही है।^४ या नायिका के मुख का यह तिल अग्निबाण है जो न जाने किस सौभाग्यशाली नायक पर छोड़ा जाएगा।^५ मुख पर चमकता हुआ तिल गगन में सदा कान्तिमान ध्रुव तारे से भी उपमित किया गया है।^६

कवि के श्रेष्ठ सभी उपमान तो परम्परागत ही हैं पर ध्रुव तारे से समानता दिखाकर कवि ने तिलशोभित कपोल की जो सराहना की है उससे उसकी सौन्दर्य-दृष्टि का भाव भी होता है कि कवि लोकजीवन के तथ्यों को कैसे साहित्य में उतारने में सफल हुआ है।

श्रवण

श्रवण—कान के सौन्दर्य का भी अपना एक विशिष्ट महत्व है। कवि ने कानों की सुन्दरता को लक्ष्य करके ही कतिपय उपमान जुटाये हैं। यहाँ एक उपमा में कवि ने कानों की सीप से उपमा देकर उसमें दीपक की कान्ति की कल्पना की है—

‘स्रवन सीप दुइ दीप संवारे ।’

एक अन्य स्थान पर कानों की कान्ति और आभा की सूर्य और चांद से तुलना करते हुए कहा गया है—

‘दुइ दिसि चांद सुरज चमकाही ।

नखन भरे निरखि नहि जाही ॥’

सुघडता और कान्ति को एक साथ अभिव्यंजित करने के लिए इन्हें स्वर्ण के सीपों की संज्ञा भी प्रदान की गयी है—

‘स्रवन सुनहु जु कुन्दन सीपी ।’

श्रवण—कानों के सौंदर्य से संबद्ध सभी उपमाएँ परम्परागत हैं और इनमें कानों की सुघडता और आभा को ही कवि ने दर्शाया है। कुडलयुक्त कानों के सौंदर्य को यहाँ चित्रित नहीं किया गया।

१. सुरंग गेंद नारंग रतनारे। (आकृति और वर्ण)

२. जानहु भवर पदुम पर टूटा।

३. सो तिल विरह चिनगि कै करा।

४. जनु धुधची ओहि तिल कलमुँही।

५. अग्नि बान जानौ तिल सूझा।

६. सो तिल देखि कपोल पर,
गगन रहा ध्रुव गाडि।

मुख

जायसी ने मुख को चन्द्र से उपमित कर प्रचलित परम्परा का निर्वाह ही किया है—

‘सासमुख अंग मलय गिरि वासा’

× ×

‘ससिमुख जबहि कहै कछु बाता’

× ×

पद्मनाल-कंवल बिगसा—

मानसर बिनु जल गयउ सुखाय (विरह के क्षणों की मलिनता का उल्लेख है)

मुख-मुसकान को लेकर कवि ने एक सजीव चित्र प्रस्तुत किया है—

दसन-दसन सौ किरिन जो फूटहि, सब जग जनु फुलभरी छूटहि ।

जानहु ससि महँ बीजु देखावा, चौधि परं कछु कहै न आवा ॥

ग्रीवा

ग्रीवा—गर्दन के सौन्दर्य को कवि ने कम्बु^१ (शंख), सुराही^२, मयूर^३ और मुर्गे^४ की ग्रीवा से उपमित किया है। इसमें कम्बु और मयूर तो भारतीय परम्परा की उपमाओं से गृहीत हैं परन्तु सुराही और तमचूर (मुर्गा) फारस की शैली के प्रभाव को द्योतित करते हैं।

भुजा

भुजाओं के आकार-प्रकार, कोमलता एवं स्निग्धता, सुघडता और वर्ण पर कवि ने विशेष ध्यान दिया है।

एक ही उदाहरण में भुजाओं के रंग और सुघडता की छवि अंकित करते हुए कवि कहता है—

‘कनक दण्ड दुइ भुजा कलाई ।

जानौ फेरि कूदेरे भाई ॥

पद्मनाल भुजाओं की समानता नहीं कर सकती, इसी चिन्ता में वह और अधिक कृश होने लगी है—

‘भुज-उपमा पीनार नहि खीन भएउ एहि चित’

१ ‘वरनौ गीउ कंबुकी रीसी ।

२ गीउ सुराही के अस भइ । (आकृति साम्य)

३ गीउ मयूर करि जस गढी (सुघडता साम्य),

४ चहै बोल तमचूर सुनावा ।

उरोज

उरोजो या उरजो के सौन्दर्य-वर्णन में कवि ने यद्यपि प्रचलित उपमानों का आश्रय लिया है तथापि अपनी शैली विशेष और सुप्रयुक्तता के कारण ये उपमान रसिक के मन पर एक अमिट छाप अंकित करने की क्षमता रखते हैं। एक कवि ने तो यहाँ तक कहा है कि ये उरज जहाँ होते हैं उसे तो व्यथित नहीं करते पर जो इन्हें देख लेता है वह व्यथित हो जाता है—

ये उरज हैं जाके, पीर होत नहीं ताके ।

इनहूँ को जो ताके पीर होत उर ताके है ॥

कवि-परम्परा ने नायिका के सौन्दर्य को चित्रित करते समय उरोजो के सौन्दर्य और उनके आकर्षक आकार पर अपनी तुलिका से अनेकविध चित्र अंकित किए हैं।

जायसी ने नायिका के कुचों के सदृश में संस्कृत साहित्य के प्रचलित दो उपमानों को तो तद्बत ही वर्णित किया है। वे उपमान हैं कंचन बेल और श्रीफल—

‘कंचन बेल साजि जनु कूदे’

× ×

‘जानहुँ दुनौ सिरीफल जोरा’

अन्य उपमानों में कंचन के लड्डू, कंचन-कचौरी, जभीर, नारंगी और लड्डू हैं जिनका प्रचलन मसनवी काव्यों का था और लोकजीवन की उपमाओं में भी।

कंचन के लड्डू—

‘हिया थार कुच कंचन लार’

कंचन कचौरी—

‘कनक कचोर उठे जनु चार’

जंभीर—

‘उतग जभीर होइ रखवारी’

नारंगी—

‘अस नारंग दहु कहां राखे’

लड्डू—

‘जानहुँ दोउ लटू एक साथ’

उत्थित उरोज—

‘जोवन बान लेहि नहि बागा’

कुचाग्र वर्णन—

कुच कुड्मलो के श्याम वर्ण पर कवि ने यह उत्प्रेक्षा की है, ‘मानो दोनों कुचों ने अपने सिर पर श्याम छत्र ही धारण कर रखा हो—

‘साम छत्र दूनहुँ सिर छाजा’

रोमावली—

जायसी ने कृशोदरी नायिका की नाभि के पास दृश्यमान 'रोमराजी क्रमशः' विरल हो कुचो की ओर बढ़ी हुई है, वह कुचो के समीप जाकर रुक क्यों गयी है, इस पर उत्प्रेक्षा करते हुए कवि ने कहा है कि वह सभवतः इसलिए आगे जाने से रुक गयी, क्योंकि उसे मयूर (ग्रीवा का उपमान) दिखाई दे गया। सर्प और मयूर का जन्म-जात बँर है इसलिए उसे देखते ही वह वही (स्तनो के पास ही) रुक गयी यद्यपि वह रोमावली (सर्पिणी) जाना तो कमल (मुख) के पास चाहती थी—

साम भुंगिनी रोमावली ।

नाभि निकस कमल कहँ चली ।

आइ दुबो नारंग बिच भई ।

देखि मयूर ठमकि रहि गई ।

इस रमणीय उपमा के अतिरिक्त कवि ने रोमावली को वर्ण साम्य के कारण 'कालिन्दी', 'भौरन की पाति' और रूपसाम्य के कारण 'बिच्छी' के रूप में भी अंकित किया है।^१ इन सभी उपमानों के विवेचन से स्पष्ट है कि कवि ने रोमावली में श्याम सर्पिणी की जो कल्पना की है वह अत्यन्त ही सटीक, सार्थक और जीवन्त कल्पना है।

कटि

कटि को कवि ने लंक भी कहा है। (स्मरण रहे पंजाबी भाषा में लंक के लिए 'लंक' का प्रयोग होता है) जायसी ने कटि की सूक्ष्मता को स्पष्ट करने के लिए इसे कमलनाल के रेशे की संज्ञा दी है। कमलनाल का रेशा जहाँ एक ओर सूक्ष्मता का प्रतीक है वहाँ कोमलता और स्निग्धता का परिचायक भी है—

'दुई खड नलिन माझ जनु तागा ।'

इस उपमा के अतिरिक्त जायसी ने पद्मावती की कटि (लंक) को सिंह की कमर से भी श्रेष्ठ बताया है—

लंक पुहुमि अस आहि न काहू ।

केहरि कहौ न ओहि सरि ताहू ॥

पद्मावती की कमर से केहरी की कमर की तुलना वह कैसे कर सकता है जबकि वह उसका उपमान बनने योग्य ही नहीं। तभी तो सिंह पराजित होकर बन में रहने को बाध्य हुआ है और उसी ईर्ष्यावश वह मनुष्यों का माँस खाने और रक्त-

१. (क) कालिन्दी— की कालिन्दी विरह सताई। चलि पयाग अरइल विच आई।

(ख) भ्रमर पक्ति— मनहु चढी भौरन्ह की पाति ।

(ग) 'रोमावलि बिछूक कहाऊँ ।'

पान को लालायित रहता है—

सिंघ न जीता लंक सरि, हारि लीन्ह बनबासु ।

तेहि रिस मानुस 'रकत पिय, खाइ मारि कै मांसु ॥

नायिका की कमर को सिंह की कमर से तुलना तो परम्परागत प्रयोग है पर जायसी ने सिंह के बन रहने और मनुष्यों को मारने की बात कहकर एक नवीन उद्भावना की है जिससे यह वर्णन चमत्कारपूर्ण और सार्थक बन गया है ।

हिन्दी के अनेकानेक कवियों ने नायिका के सौन्दर्य की अभिव्यजना के लिए उसकी कमर को सूक्ष्मातिसूक्ष्म दिखाने के लिए अपनी तुलिका की पूरी शक्ति लगा दी है । सौन्दर्यशास्त्र भी अधोभाग और वक्षो के बीच के संधि स्थल की सूक्ष्मता को ही नारी-सौन्दर्य का प्रमुख अंग मानता आया है फिर कवि इसे कैसे छोड़ सकते थे । सुलकनी, कृशमध्या, कुशोदरी, सुमध्यमा, केहरी-लक, भृगलक आदि विशेषणों से नायिकाओं का स्मरण किया गया है पर बिहारी की नायिका की कटि तो परब्रह्म के समान इतनी सूक्ष्म है कि दिखाई भी नहीं देती । अतिशयोक्ति का यह चरम रूप संभवतः फारसी काव्य शैली का ही प्रभाव माना जायगा ।

आलम की प्रिया शेख की कटि भी सूक्ष्म ही थी जिसकी सूक्ष्मता का कारण भी उसने स्वयं बताया था—

कनक छरी सी कामिनी, काहे को कटि छीन ।

कटि की कचन काटि विधि, कुचन मध्य धर दीन ॥

नखशिख-वर्णन के अन्तर्गत कवि ने नायिका की नाभि की गम्भीरता और सुवास पर अधिक बल दिया है^१ । उरुस्थलो—जाघो, को कदली स्तम्भो से उपमित किया गया है ।^२ तथा पदगति को गजगति और हंसगति के रूप में वर्णित किया है ।^३

जायसी के द्वारा वर्णित 'नखशिख' का विवेचन करते हुए हम इस निर्णय पर पहुँचते हैं कि कवि ने इस वर्णन में परम्परागत उपमानों का ही प्रयोग किया है । परम्परागत होते हुए भी ये सभी उपमान कवि की अपनी भावभूमि और शैली की विशिष्टता के कारण महत्त्वपूर्ण बन पड़े हैं । यह सम्पूर्ण वर्णन काव्य की दृष्टि से मनोरम है पर फिर भी यह स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं कि कवि इन उपमानों में से कुछ एक उपमानों के अग्रक में ही अधिक सफल हो पाया है । घुघराली

१. (क) समुद' मवर जस भवै गम्भीरु ।

(ख) बेधि रहा जग बासना परिमल मेघ सुगंध ।

तेहि अरधानि भौर सब लुबुध तजहि न बध ॥

२. जुरे जंघ सोभा अति पाये । केरा खम फेरि जनु लाये ।

३. औ गज गव देखि मन लोभा ।

हस लजाइ मान सर खेले ।

अलको मे प्रेम की जंजीर की कल्पना अत्यन्त ही प्रभावशाली है तो वर्ण साम्य के कारण बालो का राहु बनकर मुख की शरण लेना जैसा चित्रण भी मनोरम बन पडा है ।

इसी प्रकार रोमावली को श्यामसर्पिणी कह कर उसके उरोजो के बीच करने की कल्पना भी कवि की कल्पनाशक्ति एव उसके काव्य चमत्कार की अभिव्यंजक है । कटि का मुकाबिला न कर पाने से सिंह का मनुष्यो को मारना और बन मे रहना, जैसी कल्पना भी कवि की मौलिक उद्भावना की ज्ञापक है ।

संक्षेप मे यह कहा जा सकता है कि जायसी का नखशिख वर्णन परम्परागत होते हुए भी काव्य की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है । कवि ने यहा शास्त्रीय परम्परा के अतिरिक्त लोकप्रचलित उपमानो का व्यवहार करके इसे और भी मार्मिक बनाने का प्रयास किया है जिसमे कुछ स्थलो पर उसे अधिक सफलता प्राप्त हुई है ।

जायसी की काव्य-कला

काव्य-कला का अर्थ तथा रूप

काव्य का अन्तरंग भावपक्ष और बहिरंग कलापक्ष कहलाता है। भावपक्ष के अन्तर्गत प्रतिपाद्य विषय—रस, भाव, विचार आदि—का तथा कलापक्ष के अन्तर्गत प्रतिपादन के माध्यम—भाषा, शैली आदि का समावेश होता है। साहित्य के ये दोनों ही अंग समान रूप से महत्त्वपूर्ण हैं। कतिपय आत्मवादियों ने काव्य के भावपक्ष (अन्तस्तत्त्व) को कलापक्ष (बाह्य तत्त्व) से अधिक महत्त्व दिया है। परन्तु यहाँ विचारणीय यह है कि क्या असुन्दर शरीर में सुन्दर आत्मा की स्थिति विश्वसनीय तथा ग्राह्य है? आगल भाषा में एक प्रसिद्ध उक्ति है—

‘A sound mind in a sound body.’

अर्थात् सुदृढ़ एवं समुन्नत आत्मा केवल सुदृढ़ एवं समुन्नत शरीर में ही रह सकती है। अतः अन्तरंग सौन्दर्य का महत्त्व बाह्यांग सौन्दर्य के परिप्रेक्ष्य में ही है। खराद पर चढ़ने से ही मणि का सौन्दर्य द्विगुणित हो जाता है। सत्य (अन्तस्तत्त्व) सौन्दर्य (बाह्य तत्त्व) के योग से ही शिव बन पाता है। संस्कृत की एक शिक्षापरक उक्ति इसी तथ्य का ही समर्थन करती है—

‘सत्य ब्रूयात्प्रियम् ब्रूयान्न ब्रूयात्सत्यमप्रियम् ।’

मम्मटाचार्य ने ‘क्या कहने’ के समान ही ‘कैसे कहने’ के महत्त्व को स्वीकार करते हुए काव्य को ‘कान्तासम्मित उपदेश’ कहा है। क्रोचे आदि पश्चिमी विद्वानों ने भी काव्य को अनुभूति प्रधान कहते हुए—अनुभूति ही अभिव्यजना है—इस सिद्धान्त को मान्यता दी है। वस्तुतः जहाँ बहिरंग काव्य को उत्कर्ष प्रदान करते हैं, वहाँ अन्तरंग बहिरंग को सार्थकता प्रदान करते हैं। सौन्दर्य की प्रतीति तो दोनों—अन्तरंग और बहिरंग—के समन्वय से होती है। इस प्रकार दोनों एक-दूसरे के पूरक हैं और इनके समष्टिगत प्रभाव से ही रस निष्पत्ति होती है। वास्तव में काव्य स्वरूप के समग्रगत होने के कारण कलापक्ष का स्वतन्त्र अस्तित्व ही नहीं है, केवल अध्ययन की सुविधा के लिए ही इस प्रकार का विभाजन किया जाता है।

संस्कृत काव्यशास्त्र में एक सुन्दर रूपक के द्वारा काव्य के अन्तरंग और बहिरंग का निरूपण किया गया है। इसमें कविता को एक लावण्यवती युवती के रूप में

प्रस्तुत करके उसके आन्तरिक और बाह्य तत्त्वों अथवा अंगों का परिचय इस प्रकार से दिया गया है—

“काव्यस्य शब्दार्थो शरीरम्, रसादिश्चात्मा, गुणाः शौर्यादिवत्, दोषाः काणत्वादिवत्, रीतयोऽवयवसंस्थान विशेषवत्, अलकाराः कटककुण्डलादिवत् इति ।”

अर्थात् शब्दार्थ कविता कामिनी का शरीर है, अलकार आभूषण हैं, रीति अवयवों का संगठन है, गुण स्वभाव और रस आत्मा है। इस रूपक में रस को शरीरस्थ आत्मा माना गया है और शब्दार्थ, अलकार, गुण, रीति तथा वृत्त (छन्द) आदि को बाह्यांग (शरीर और उसके उपकरण) माना गया है।

काव्य-कला की महत्ता तथा उपयोगिता

काव्य-कला की उपयोगिता बहुमुखी है। काव्य के निम्नोक्त प्रयोजनों की सिद्धि में काव्यकला का योगदान महत्वपूर्ण है।

पार्श्वभूमि की प्रस्तुति—प्रसंग विशेष का वर्णन करते समय कवि के मन में उसकी पूरी पृष्ठभूमि रहती है और कवि प्रारम्भ से ही वर्ण्यवस्तु के स्थापन और निर्वाह के लिए यत्नशील होता है। कला ही कवि को इस लक्ष्य की ससिद्धि में योगदान देती है। कवि मूल विषय की कभी सवादी, कभी विरोधी पद्धति पर और कभी प्रकृति-चित्रण (उद्दीपन, आरोपण) द्वारा पार्श्वभूमि का सीमित उपयोग करता है।

वातावरण का निर्माण—वातावरण रस ग्रहण के लिए मन-स्थिति के अनुकूलन में सर्वाधिक उपयुक्त साधन है। अतः अनुकूल वातावरण का निर्माण काव्यकला की सर्वोपरि साधना है। कला अपने इस कार्य के सम्पादन—वातावरण-निर्माण—में कल्पना, पुराण, इतिहास आदि का उपयोग करती है।

वर्णन को सजीव रूप देना—काव्य के सभी रूपों—महाकाव्य, खण्डकाव्य, कथाकाव्य आदि में प्रेम, युद्ध, सौन्दर्य, स्वयंवर, प्रकृति आदि से सम्बन्धित वर्णनों की प्रचुरता रहती है। कला शब्द चित्रों तथा पुनरुक्तियों—कल्पना अथवा भावना को मूर्तिमान करने के लिए उसकी एक से अधिक बार आवृत्ति द्वारा काव्य के स्थूल तथा सूक्ष्म सभी प्रकार के वर्णनों को सरस, रोचक तथा सजीव रूप देकर उन्हें इति-वृत्तात्मकता से काव्यात्मकता में परिवर्तित करती है और इस प्रकार उन्हें सहृदय-ग्राह्य बना देती है।

काव्य-कला के प्रधान तत्व हैं—छन्द, अलकार, ध्वन्यर्थ व्यजना, भाषा तथा औचित्य आदि। इनका विस्तृत विवेचन प्रस्तुत है।

काव्य-कला का विशिष्ट क्षेत्र तथा पद्य-गद्य के विभाजक तत्व

कलापक्ष का सम्बन्ध दोनों प्रकार—गद्य तथा पद्य—की रचनाओं से होते हुए

भी उसका विस्तार पद्यबद्ध रचनाओं में ही अधिक दिखाई देता है। गद्य और पद्य के प्रमुख अन्तर को इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

- (क) गद्य विचार शक्ति को जाग्रत करता है और पद्य कल्पनाशक्ति को।
- (ख) गद्य का प्रमुख उद्देश्य अर्थबोध है और पद्य का आनन्द नुभूति।
- (ग) गद्य प्रधान रूप से तर्कनिष्ठ होता है और पद्य भावनानिष्ठ।
- (घ) गद्य में व्यवहारोपयोगिता होती है और पद्य में संगीतात्मकता तथा भावोत्कृष्टता।
- (ङ) गद्य में ओजस्विता और समास प्रचुरता होती है तथा पद्य में सरसता, मधुरता की व्यञ्जिका कोमलकान्त पदावली।

काव्य-कला के तत्त्व

पद्य में इन सभी गुणों—कल्पनानिष्ठता, आनन्दानुभूति, भावप्रधानता, संगीतात्मकता तथा कोमलकान्त पदावली—का समावेश छन्द के माध्यम से ही होता है। इस तथ्य को अनुभव करते हुए ही विद्वानों ने गद्य और पद्य का विभाजक तत्त्व ही छन्द को स्वीकार किया है। काव्याचार्यों ने छन्दोबद्ध रचना को पद्य और छन्दोविहीन रचना को गद्य माना है।

इस प्रकार छन्द काव्य कला का प्रथम तत्त्व है क्योंकि कविता के लिए लयबद्ध होना अनिवार्य है। छन्द मानवीय भावों को आन्दोलित करने की अपूर्व सामर्थ्य रखते हैं। प्रदीप्त भावना लयबद्धता और तालबद्धता का ही आश्रय लेती है। प्रकृति की योजना ही ऐसी है कि उद्दीप्त भावना स्वतः ही छन्द का रूप ग्रहण कर लेती है। नाद और लय की अपूर्व क्षमता के कारण ही छन्द मन को सवेदनशील बना देता है। अनुकूल छन्द पाकर जहाँ कवि की भावना मोहक रूप धारण कर लेती है, वहाँ छन्दों से उत्पन्न काव्य का माधुर्य तथा संगीत सहृदय को भी रसमग्न कर देता है।

आधुनिक काव्य में भी नाद-लय के महत्त्व को स्वीकृति प्राप्त है। आधुनिक काल में छन्दों के बन्धन से मुक्ति पाने के उत्साही भी काव्य में नाद-लय की उपेक्षा का साहस नहीं कर सके। वस्तुतः काव्य में लय के सम्बन्ध में भले ही मतभेद हो परन्तु छन्द (नाद-लय) के प्रभाव को नकारना कठिन ही नहीं, असम्भव है।

काव्यगत कला-योजना का द्वितीय तत्त्व शब्दालंकारों का उपयोग है। यमक, अनुप्रास और श्लेष—तीन प्रमुख शब्दालंकार हैं। यमक और अनुप्रास के समुचित उपयोग से काव्य की शोभा में वृद्धि होती है। इन अलंकारों से काव्य को अर्थगौरव भले ही न मिले परन्तु रमणीयता और स्मरणीयता अवश्य मिलती है। इन अलंकारों के प्रयोग से सवादी स्वरों के उच्चारण में एकतानता और सुरीलेपन का आभास होता है तथा काव्य की सुश्लिष्टता, कौतुकसृष्टि एवं सौष्ठव की वृद्धि होती है। परन्तु यह निश्चित है इन अलंकारों का अतिरेक काव्य की शोभा का विघातक सिद्ध होता है।

आधुनिक काल में 'खुल जाएं छन्द के बन्ध' के समान 'अलंकारों के रजतपाश' को खोलने अर्थात् अनलंकृत रचना करने का आन्दोलन चला और इसमें एक तर्क यह दिया गया कि आज का साहित्य विशिष्ट वर्ग के लिए न होकर जनसाधारण के लिए है और जनसाधारण इन अलंकारों के प्रयोग से अनभिज्ञ है। यह वस्तुतः 'अनलंकृत रचना को काव्य मानना अग्नि को अनुष्ण मानना' तथा 'भूषण बिना सुजाती सुलच्छनी, सरस, सुबरन, सुवृत्त कविताकामिनी का शोभा न पाना' जैसी अतिवादी धारणाओं की प्रतिक्रिया है, अन्यथा अलंकारों की उपेक्षा कदापि सम्भव नहीं है। आज जिस सर्वसाधारण के लिए साहित्य सृष्टि की बात की जाती है, वह सामान्य स्त्री-पुरुष भी पद-पद पर प्रतिदिन आलंकारिक भाषा का प्रयोग करता दिखाई देता है। समाचारपत्रों की भाषा में भी आलंकारिकता व्याप्त रहती है।

अलंकारों के प्रयोग के विरुद्ध द्वितीय तर्क यह दिया जाता है कि इनके द्वारा भाषा में कृत्रिम आरोप की सृष्टि होती है। वस्तुतः विचार करने पर ज्ञात होगा कि कलामात्र भी कृत्रिम अनुभूति अथवा प्रतीति है। कला में सत्य की अपेक्षा सत्याभास का ही अधिक महत्त्व रहता है। अलंकार कृत्रिमता की सृष्टि करते हैं और शोभा की वृद्धि करते हैं। सत्य यह है कि कलावन्त का कौशल कृत्रिमता को इस प्रकार छिपा लेता है कि वह घनीभूत वास्तविकता बन जाती है।

अलंकारों के विरुद्ध एक अन्य तर्क अथवा आक्षेप यह लगाया जाता है कि अलंकार भावना के मारक हैं, पोषक नहीं। यह वस्तुतः अतिरेक की स्थिति में होता है अन्यथा उनके समुचित उपयोग से निश्चित रूप से काव्यानुभूति सुसज्जित और प्रभावशाली बनती है, विवेच्य आकर्षक और मनोरम बन जाता है। प्राचीन काव्य-शास्त्रियों ने इसी आधार पर ही यह माना है कि अलंकाररहित कविता तो मानो विधवा के समान अर्थात् शोभा रहित है। अग्निपुराणकार का कथन है—

“अलंकार-रहिता विधवैव सरस्वती ।” •

प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने शब्दालंकारों को अनित्य मानते हुए भी अर्थालंकारों को नित्य और काव्य के अन्तस्तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है। अलंकारों के रजतपाश से मुक्ति के आन्दोलन के पुरस्कर्ता कविवर सुमित्रानन्दन पन्त ने अलंकारों के संयत प्रयोग की महत्ता और उनसे काव्योत्कर्ष में वृद्धि को इन शब्दों में स्वीकार किया है—
“अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की पूष्टि के लिए, राग की परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान हैं, वाणी के आचार-व्यवहार, रीति-नीति हैं। जहाँ उपमा उपमा के लिए, अनुप्रास अनुप्रास के लिए वे अभीप्सित स्थान पर पहुँचने के मार्ग न रहकर स्वयं अभीप्सित स्थान के अभीप्सित विषय बन जाते हैं वहाँ काव्य के साम्राज्य में अराजकता पैदा हो जाती है।”

इस प्रकार अलंकारों का संयत प्रयोग साहित्य की श्रीवृद्धि में निश्चित रूप से ही उपयोगी एवं सहायक होता है—इसमें मतभेद के लिए अवकाश नहीं।

काव्यकला का तृतीय तत्व ध्वन्यर्थ-योजना है। शास्त्रीय विवेचन में जहा स्पष्ट प्रतिपादन अपेक्षित रहता है, वहाँ काव्य में सूचकता बाछनीय रहती है। जिस प्रकार पूर्ण विकसित कली की अपेक्षा अस्फुट कली में अधिक प्रियता है, क्योंकि उस में अभी विकास की सभावनाएं सन्निहित हैं, उसी प्रकार अभिधार्थ की अपेक्षा व्यंग्यार्थ अधिक सूक्ष्म और आकर्षक होता है। काव्य में शब्द-प्रयोग की सार्थकता भावक में भाव-कल्पना-तरंगों को आन्दोलित करने में है और यह कार्य व्यञ्जक शब्दों के प्रयोग द्वारा ही सम्भव है। जलाशय के स्थिर जल में ककड मारने से जिस प्रकार दूरगामी आवर्तों का जन्म होता है, उसी प्रकार व्यञ्जक शब्द ही सहृदय के मानस में अनेक भावावर्तों की सृष्टि करते हैं। सहृदय अपने विशिष्ट मानसोपकरण के अनुकूल उनमें से कुछ तरगावर्तों को ग्रहण कर लेते हैं।

छन्दात्मकता रस-निष्पत्ति में भी सहायक है। रस को व्यंग्य ही माना गया है। वस्तुतः रस अन्तर्वर्तिनी भावस्थिति है। ध्वनि अथवा सूचकता अन्तर्मन के निगूढ अनुभवों और सूक्ष्म भावावर्तनों को तल पर उतार देती है, जिससे भावस्थिति पुष्ट होकर रस का रूप ग्रहण कर लेती है।

कलापक्ष में भाषा चतुर्थ महत्वपूर्ण तत्त्व है। काव्य के माध्यम से प्रसंग स्वभाव, भावना, विचार, अन्तर्द्वन्द्व इत्यादि भाषा में ही द्योतित होते हैं। अतः भाषा काव्य का व्यवहार-पत्र है। काव्य में प्रयोज्य भाषा के रूप विशेष का नियम तो निर्धारित नहीं किया जा सकता, पुनरपि लय-बद्ध, नादानुकूल, आलंकारिक एवं व्यञ्जक भाषा ही आदर्श भाषा कहलाती है। भाषा भावाभिव्यक्ति का एक अत्यन्त लचीला साधन है। वस्तुतः व्यक्ति के मानसिक गठन और स्वभाव का परिणाम ही उसकी भाषा-शैली है। अतः भाषा-शैली व्यक्तित्व का सम्पूर्ण प्रकाश है और उसके माध्यम से व्यक्तित्व का पर्याप्त ग्रहण में पूर्ण अध्ययन हो सकता है। इस व्यक्तिनिष्ठता के कारण ही साहित्य के बोधपक्ष और रूपपक्ष को पृथक् करना असम्भव हो जाता है क्योंकि दोनों—विचार और भाषा—अन्योन्याश्रित होते हैं।

भाषा का वैभव शब्दार्थ सम्बन्ध पर आधृत है। विचारदारिद्र्य की स्थिति में शब्दों का प्रयोग इन्द्रजाल ही सिद्ध होता है। अतः उपयुक्त शब्दों का सगत प्रयोग ही कलापक्ष का प्रथम सोपान है। भाषा का सामर्थ्य उसकी व्यञ्जना शक्ति में ही है। इसी व्यञ्जना तत्त्व के पोषण से अर्थ गौरव की सृष्टि होती है। प्राचीनों द्वारा निर्दिष्ट प्रसाद, ओज, माधुर्यादि आदि गुण तथा वैदर्भी, गोड़ी और पाञ्चाली आदि रीतियां भाषा के सार्वदेशिक और सार्वकालिक तत्त्व हैं। इन्हीं के व्यक्तिगत प्रयोग से विशिष्ट लेखन-शैली का निर्माण होता है।

गुण—माधुर्य ओज, प्रसाद—तथा रीतियां—वैदर्भी, गोड़ी, पाञ्चाली—भाषा—के अंग-संस्थान हैं। इनके प्रयोग को भाषा के माधुर्य, सामर्थ्य और प्रभाव में वृद्धि होती है।

भारतीय काव्यशास्त्र में रीति शब्द का प्रयोग शैली के लिए हुआ है परन्तु

यहाँ शैली का अभिप्राय 'style is the man himself' पश्चिमी मान्यता के अनुसार व्यक्ति की शैली न होकर काव्य की शैली है और उसके भेदों का आधार कवि-स्वभाव स्वीकृत है। आनन्दवर्द्धन ने रीति को गुणाश्रित तथा रसोपकर्त्री माना है। वामन के अनुसार तीन रीतियों में काव्य इस प्रकार समाविष्ट हो जाता है, जिस प्रकार रेखाओं में चित्र समा जाता है।

तीन सर्वमान्य गुणों और रीतियों का स्वरूप इस प्रकार है—

माधुर्य—चित्तद्रवीभावमयोह्लादो माधुर्यमुच्यते ।

अर्थात् चित्त को द्रवित कर देने वाला आनन्द विशेष माधुर्य कहलाता है। इसका सम्बन्ध वैदर्भी रीति से है। उसका स्वरूप इस प्रकार है—

माधुर्य व्यञ्जकैर्वर्णै रचना ललितात्मिका ।

अवृत्तिरल्पवृत्तिर्वा वैदर्भी रीतिरिष्यते ॥

अर्थात् माधुर्यव्यञ्जक वर्णों से युक्त समासरहित अथवा छोटे-छोटे समास वाली मनोहर रचना रीति कहलाती है। इनका प्रयोग आचार्य विश्वनाथ के अनुसार—

‘सम्भोगे करुणे विप्रलम्भे शान्तेऽधिक क्रमात् ।’

अर्थात् शृंगार के दोनों भेदों—संगोप, विप्रयोग—करुण और शान्त रसों में होता है।

ओज—ओजश्चित्तस्य विस्ताररूपं दीप्तत्वमुच्यते ।

अर्थात् चित्त का विस्तार रूप दीप्तभाव ओज कहलाता है। इसका सम्बन्ध गौडी रीति से है, जिसका स्वरूप इस प्रकार है—

ओज. प्रकाशकैर्वर्णैर्बन्ध आडम्बरः पुनः ।

समासबहुला गौडी ।

ओज गुण के प्रकाशक कठिन वर्णों से बनाए हुए अधिक समासों से युक्त उद्भट बन्ध वाली रीति गौडी है और इनका प्रयोग साहित्य दर्पणकार के अनुसार निम्नोक्त रसों में होता है—

‘वीर बीभत्स रौद्रेषु क्रमेणधिक्यमस्य तु ।’

ओज का प्रयोग क्रमशः वीर, बीभत्स तथा रौद्र रसों में उत्तरोत्तर अधिक होता है।

प्रसाद—चित्तं व्याप्नोति यः क्षिप्र शुष्केन्धनमिवानलः स प्रसादः ।

अर्थात् जिस प्रकार सूखी लकड़ी को अग्नि भट से पकड़ लेती है, इसी प्रकार जो गुण चित्त में तुरन्त व्याप्त हो जाए, उसे प्रसाद कहते हैं। उसका सम्बन्ध पाञ्चाली रीति से है, उसका स्वरूप इस प्रकार है—

..... वर्णैः शेषैः पुनर्द्वयोः

समस्त पञ्चषपदो बन्धः पाञ्चालिका मता ॥

उपर्युक्त दोनों रीतियों के शेष वर्ण—माधुर्य तथा ओज के व्यञ्जक नहीं—से की गई पाच-छ पदों के समास वाली रचना पाञ्चाली कहलाती है। इनका सम्बन्ध आचार्य विश्वनाथ ने सभी रसों के साथ माना है—

स प्रसादः समस्तेषु रसेषु रचनासु च ।

पूर्व अनुभूतियों एवं काल्पनिक भावनाओं के ऐन्द्रिय मूर्तीकरण का नाम बिम्ब विधान है । भाव को उत्तेजित तथा तीव्र करने, उसे नया रूप देकर प्राणवान बनाने, काव्य में संवेदनात्मकता, अलंकारिता, क्रमबद्धता तथा प्रभावात्मकता लाने में बिम्ब का अपूर्व योगदान रहता है । यह बिम्बविधान भी भाषा के एक अनिवार्य गुण के रूप में मान्यता प्राप्त कर चुका है ।

काव्यरूप भी काव्यकला के अन्तर्गत है । नाम रूप से ही नामी का ज्ञान होता है, अतः यह भी एक तत्त्व है । रूप किसी वस्तु के अस्तित्व का वह आभ्यन्तर कारण है जिसके द्वारा उस वस्तु के उपादान (मैटीरियल) को आकार प्राप्त होता है । इसके अनुसार कलाकृति में रूप का तात्पर्य उन समस्त तत्त्वों से समन्वित, सघटित आकार है, जिससे उस कृति के विशिष्ट गुणों का निश्चय होता है ।

साहित्यकार अपने उपादान—भाषा—को जो रूप प्रदान करता है, वह पिछले उसके मन में उठा हुआ अस्पष्ट, रूपहीन, विचाराभास होता है । इसी विचाराभास को कृतिकार की रचना की प्रेरणा मिलती है और जब विचाराभास स्पष्ट अनुभव या विचार बन जाता है, तभी उसे रूप प्राप्त होना कहा जाता है ।

यहां यह उल्लेखनीय है कि यद्यपि रूप तत्त्व और शैली तत्त्व में अन्तर है, शैली वह प्रक्रिया है जिसमें वस्तु समाविष्ट रहती है और रूप का सम्बन्ध वस्तु से होता है, प्रक्रिया से नहीं तथापि प्रक्रिया को समझ लेने और उस कृति को उसमें प्रतिष्ठित कर लेने के बाद रूपात्मक तत्त्व और शैली तत्त्व में अन्तर नहीं रह जाता । वस्तु को वस्तु के रूप में देखना रूप तत्त्व है और वस्तु को समाविष्ट करने की प्रक्रिया से देखना शैली तत्त्व कहलाता है ।

काव्य-कला का अन्तिम परन्तु सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है—औचित्य का निर्वाह । संस्कृत काव्यशास्त्र में औचित्य को एक सिद्धान्त विशेष का गौरव प्राप्त है । कलापक्ष में औचित्य का अर्थ देश, काल, परिस्थिति के अनुसार शब्द, अलंकार तथा वर्णन आदि का सयत प्रयोग है । वस्तुतः उत्कृष्ट कोटि के शैलीकार के लिए शब्द-सम्पत्ति इतनी महत्त्वपूर्ण नहीं, जितनी उपयुक्त स्थान पर योग्यतम शब्द की स्थापना करने में समर्थ मानसिक गुण की आवश्यकता महत्त्वपूर्ण है । सभी क्षेत्रों—छन्द, अलंकार, भाषा, शैली—में उपयुक्त रूपविन्यास औचित्य की योजना पर ही आश्रित है ।

बहुधा कलापक्ष को भावपक्ष की अपेक्षा अधिक श्रमसाध्य समझा जाता है परन्तु वास्तव में यह पूर्णरूप से कवि के व्यक्तित्व और मानसिक गठन से सम्बन्धित है । कलापक्ष में विभिन्नता का आधार भी कवि के व्यक्तित्व की विभिन्नता है । रुचिवैचित्र्य और दृष्टिकोण की भिन्नता-विलक्षणता के कारण कोई छन्द पर बल देता है तो कोई अलंकार को महत्त्व देता है, एक रीतिवादी है तो दूसरा वाग्वैचित्र्य-प्रेमी है । इसके अतिरिक्त भाव की तरलता, गहनता और अनन्यता के रूप में भी

कलापक्ष में विशदता अथवा गूढ़ता, विस्तार अथवा संकोच का योग हो जाता है। इस प्रकार कलापक्ष भावपक्ष से भिन्न न होकर एक ही व्यक्तित्व के दो पक्ष हैं।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर काव्य के कलापक्ष में निम्नोक्त तत्त्व स्पष्ट होते हैं—

१. व्यक्तित्व के अनुरूप समृद्ध समर्थ गुणात्मक तथा बिम्बात्मक भाषा।
२. अलंकारों का संयत प्रयोग।
३. व्यञ्जकता तथा सूचकता।
४. छन्दोबद्धता तथा संगीतात्मकता।
५. काव्यरूप।
६. औचित्य विधान

जायसी के काव्य में कलापक्ष के अन्तर्गत इन तत्त्वों का विवरण आगे प्रस्तुत है।

काव्य-कला के तत्त्वों का विवेचन

१. भाषा—मानव-मन की अनुभूतियों की साहित्य में कलात्मक अभिव्यक्ति का एकमात्र माध्यम भाषा है। अन्य कलाओं में अभिव्यक्ति के अन्य साधन—स्वर, वर्ण तथा रंग आदि भी होते हैं परन्तु साहित्य में भाषा ही अभिव्यक्ति का एकमात्र साधन है। मानव-मन की दो मूल-प्रवृत्तियाँ हैं—सहजानुभूति तथा अभिव्यक्ति। प्रथम के अन्तर्गत मानव अपने भावों और विचारों का अनुभव करता है और द्वितीय के अन्तर्गत उन अनुभूतियों को अभिव्यक्ति देता है। अभिव्यक्ति की आवश्यकता-पूर्ति के लिए ही समाज ने भाषा का आविष्कार किया है।

काव्य व्यक्त की शाब्दिक अभिव्यक्ति है। वह भाषा में निर्मित होता है और भाषा व्यक्तियों की व्यक्तिगत अनुभूतियों की देन है। भाषा के अभाव में व्यक्ति की अनुभूतियों की सत्ता नहीं हो सकती और अनुभूतियों के बिना भाषा नहीं बन सकती। भाषा में व्यक्त होने पर ही अनुभूति, भाव, विचार आदि को तत्तत् सज्ञा प्राप्त होती है अन्यथा व्यक्त मन की अव्यक्त अनुभूतियों को तो यह नाम नहीं मिल पाता। इस प्रकार भाषा आन्तरिक सौन्दर्य को अनुप्राणित करने वाला उसका व्यक्त बाह्य रूप है।

भाषा में वैयक्तिकता की प्रधानता रहती है। प्रत्येक व्यक्ति, वर्ग तथा जाति की एक भिन्न भाषा होती है। काव्य में यह निजी विशेषता अथवा भिन्नता शैली कहलाती है। सूफी कवियों की भाषा-सम्बन्धी सामान्य (वर्गगत) प्रवृत्ति की चर्चा करते हुए “सूफियों के कराम के काम” पुस्तक में पृष्ठ ४ पर मौलाना अब्दुल हक लिखते हैं—“सूफी फकीरों की यह एक विशेषता रही है कि वे जिस भूखण्ड में गए, वहाँ की बोली को उन्होंने सीखा और वहाँ के रहने वालों में अपने विचारों को उनकी बोली में ही व्यक्त किया। जायसी भी इसके अपवाद नहीं थे।”

वस्तुतः मौलाना साहब का उपर्युक्त कथन सभी धर्म-प्रचारकों पर लागू होता है। महात्मा बुद्ध, महावीर स्वामी, गोस्वामी तुलसीदास, महात्मा कबीर और स्वामी दयानन्द इसके प्रमाण हैं। कबीर को छोड़कर शेष अत्यन्त सुशिक्षित थे। संस्कृत भाषा के सम्यक् ज्ञाता थे परन्तु अपने सन्देश को जनसाधारण तक पहुँचाने के लिए उन सब ने लोकभाषा को ही अपनाया उचित समझा। सूफी कवि भी इसी परम्परा में आते हैं।

जायसी की काव्य-भाषा द्रुतकालीन बोलचाल की अवधी है। जायसी के मुसलमान होने के कारण एक ओर जहाँ उनकी भाषा में अरबी-फारसी के प्रचलित शब्दों और मुहावरों का प्रयोग मिलता है वहाँ दूसरी ओर उनके संस्कृत भाषा का अधिक ज्ञाता न होने के कारण उनकी भाषा संस्कृत के प्रभाव से पूर्णतया विमुक्त मिलती है। जायसी की विशेषता यह है कि उन्होंने अरबी-फारसी के शब्दों, उक्तियों तथा मुहावरों को ग्रहण करते हुए स्वाभाविकता का विशेष ध्यान रखा है। उन्होंने सामान्यतः भाषा की प्रकृति को कहीं विनष्ट नहीं होने दिया। इसी प्रकार जायसी के काव्य में पाण्डित्य के आडम्बर से विहीन अत्यन्त स्वाभाविक और यथातथ्य भाषा का रूप सुरक्षित मिलता है। भाषा और साहित्य के लिए जायसी की यह बड़ी भारी देन है।

जायसी के समान हिन्दी में ठेठ पूरबी अवधी के शब्दों का प्रयोक्ता कवि उपलब्ध नहीं। किन्तु जायसी ने अपने को पूरबी अवधी तक बांधे नहीं रखा। यथावसर उन्होंने पश्चिमी अवधी का प्रयोग भी किया है। उनके काव्य में सकर्मक भूतकालिक क्रिया के लिंग, वचन अधिकांशतः पश्चिमी हिन्दी के ढंग पर कर्म के अनुसार ही रखे हैं। उदाहरणार्थ—

‘बसिठन्ह आइ कही अस बाता ।’

इसी प्रकार जायसी के काव्य में पश्चिमी हिन्दी की भूतकालिक क्रिया का पुरुष भेद-रहित रूप भी मिलता है—

‘तुम तौ खेलि मन्दिर मह आई ।’

कही-कही पश्चिमी साधारण क्रिया के न वर्णान्त रूप का प्रयोग भी मिलता है—

कित आवन पुनि अपने हाथा । कित मिलिके खेलव एक साथी ॥

इसके अतिरिक्त जायसी ने कही-कही पछाही हिन्दी के बहुवचन रूपों का प्रयोग भी किया है—

(क) “नसै भई सब तांहि ।”

(ख) “जो बन लाग हिलोरै लेई ।”

जायसी ने ‘तू’ अथवा ‘ते’ के स्थान पर ‘तुइ’ का प्रायः प्रयोग किया है—

“तुइं सुरग मूरति वह कही । चित मई लागि चित्र होइ रही ।”

जायसी की काव्य-भाषा में प्राचीन शब्दों और रूपों का प्रयोग भी मिलता है। उदाहरणार्थ—

प्राचीन शब्द—पुहुमी, सरह, विसहर, पइठ, भुवाल, अहुद, ससहर, दिनि-
अपर, पृथ्वी, शलम, विषघर, प्रतिष्ठ, भूपाल, अघ्युष्ठ, शशघर, दिनकर आदि ।

जायसी द्वारा प्रयुक्त कतिपय शब्द तो इतने प्राचीन हैं कि आज उनका प्रचलन उठ जाने से अनजान-से लगते हैं । 'चाहि', 'बाज', 'अहा', 'पारना', 'आछना' आदि ऐसे शब्द हैं । 'चाहि' का बढकर, 'बाज' का बिना, बगैर या छोडकर 'अहा' का था, 'पारना' का सकना और आछना का था, है, रहा आदि अर्थों में जायसी के प्रयोग दर्शनीय हैं—

- (क) "मेघहु चाहि अधिक बै कारे ।" (बढकर)
- (ख) "को उठाइ बैठारे बाज पियारे पीव ।" (बगैर)
- (ग) "भाट अहै ईसर की कला ।" (था)
- (घ) "परी नाथ कोई छुवै न पारा ।" (सका)
- (ङ) "कंवल न आछै आपनि बारी ।" (है)

प्राचीन रूप—प्राचीन रूपों के सभी कारकों में 'की' 'हि' अथवा 'ह' विभक्ति

का प्रयोग :

कर्त्ता	जेहि जीउ दीन्ह कीन्ह ससारू ।
कर्म	चाट हि करै हस्ति सरि जोगू ।
करण	बजहि तिनकहि मारि उडाई ।
सम्प्रदान	देम देस के मोहि आवहि ।
अपादान	राजा गरबहि बोलै नाही ।
सम्बन्ध	सौजहि जन सब रोवा पखिहि तन सब पाख । चतुर वेद हौं पडित हीरामन मोहि नाव ।
अधिकरण	तोहि चढि हेर कोइ नहि साथ । कौन पानि जोहि पवन न मिला ?

जायसी ने अवधी की प्रकृति के अनुसार ही दो से अधिक वर्णों के शब्दों के आदि में ह्रस्व इ, उ के उपरान्त आ का प्रयोग किया है । उदाहरणार्थ खडी बोली तथा ब्रज में स्यार, क्यारी, ब्याज, ब्याह, प्यार, न्याव, ग्वाल, ख्वार तथा द्वार लिखे जाने वाले शब्दों को क्रमशः सियार, कियारी, वियाज, वियाह, वियार, नियाव, गुआल, खुआर तथा दुआर के रूप में प्रयुक्त किया है । अवधी में य व का इ उ में परिवर्तन हो जाने के कारण ही इहा, उहाँ, आइ, जाउ प्रयोग प्रचलित हैं । जायसी ने शुद्धता की ओर ध्यान न देकर ठेठ भाषा का ही प्रयोग किया है ।

भाषा के ठेठ बोलचाल के रूप को अपनाते हुए ही जायसी ने निघडक देहाती शब्दों का खुलकर प्रयोग किया है । इस प्रकार के कतिपय शब्द निम्नलिखित हैं—

अम्बिर वा (व्यंथ), पाजी (पैदल), भारि (समस्त), खोपा (चोटी), परबत्ते (सुआ), पुरविला (पूर्वजन्म का), निछोही (निष्ठुर), हीछा (इच्छा), निरास (किसी का आश्रित न होना), विसवासी (विश्वासघाती) ।

जायसी यद्यपि शब्दशिल्पी अथवा भाषाशास्त्री नहीं थे तथापि उन्होंने कतिपय शब्द स्वयं भी गढ़े हैं। इस प्रकार के कतिपय शब्द निम्नलिखित हैं—

फास-बन्धन के विपरीतार्थवाची अनफास शब्द का मोक्ष के अर्थ में जायसी का अपना प्रयोग है। महेश की पत्नी पार्वती के लिए महेशी शब्द भी जायसी की निजी कल्पना है। हाथ मिलाने के अर्थ में—‘हाथ दीन्ही’ तथा विधवापन के अर्थ में ‘दुहाग’ शब्द कवि के अपने गढ़े हुए हैं।

जायसी ने धर्म विवेचन के प्रसंग में कतिपय निम्नलिखित अरबी शब्दों का प्रयोग किया है—

नूर, जमाल, जलाल, नबी, मखदूम, मुरशिद, पीर, फरमान, रसूल, पैगम्बर, आदम, उम्मत, अर्स, दाद, पाक।

जायसी ने कहीं-कहीं फारसी पदों का प्रयोग भी किया है। उदाहरणार्थ—
केस मेघावर सर ता पाई

कवि ने फारसी व्याकरण के अनुसार ही कहीं-कहीं समास-रचना की है—

(क) लीक-परवान पुरुष कर बोला।

(ख) भा भिनिसार किरन-रवि फूटी।

प्रथम में परवान-लीक और द्वितीय में रवि-किरन रूप ही भारतीय भाषाओं की प्रकृति के अनुकूल हैं परन्तु कवि ने फारसी व्याकरण का अनुकरण किया है।

कहीं-कहीं भारतीय शब्दों का अर्थ अरबी-फारसी की प्रकृति के अनुकूल हुआ है—

(क) डोलहिं नाहि देव जस आदी।

(ख) राजहिं देख हसा मन देवा।

इन वाक्यों में देव शब्द का प्रयोग देवतापरक न होकर देह=दैत्य के अर्थ-वाची है।

यहाँ उल्लेखनीय है कि जायसी के काव्य में अरबी-फारसी के इस प्रकार के प्रयोग अपवाद-रूप ही हैं। अन्यथा जायसी ने अधिकांशतः बोलचाल की अवधी के शब्दों का ही प्रयोग किया है। जायसी की भाषा की प्रशंसा में डा० त्रिलोकीनारायण दीक्षित का कथन है—“फारसी की साधारण-सी झलक को छोड़कर जायसी की भाषा बोलचाल की भाषा है। देशी साचे में ढली हुई, हिन्दुओं की घरेलू, मधुर, मनमोहक भाषा। उसका माधुर्य अनोखा माधुर्य है जिसे अवधी का अपना मिठास कहा जा सकता है। तुलसी की कोमलकान्त पदावली का उसमें कोई हाथ नहीं। जायसी तुलसी जैसी संस्कृत पदावली गंभीत भाषा भले ही न लिख सके हों और तुलसी दोनों ही प्रकार की ठेठ अवधी और संस्कृत पदावलीयुक्त; परन्तु जायसी की भाषा एक ही ढग की सही, पर है अनूठी और सुन्दरतम। शुद्ध, बे-मेल अवधी की मिठास के लिए ‘पद्मावत’-कानन में कूकती हुई कोकिला के प्रति कान लगाने ही पड़ेंगे। अन्य कहीं अवधी का वह माधुर्य न मिलेगा।”

भाषा में माधुर्य लाने के लिए जायसी ने क्लिष्ट और श्रुति-कटु वर्णों के प्रयोग का परिहार किया है। उदाहरणार्थ लकार के स्थान पर उन्होंने रेफ का प्रयोग किया है—

होत आव बर जगत असूभू । (दल)

सयुक्त वर्णों को वियुक्त कर दिया है—

परसि पाय राजा के रानी । (स्पर्श)

काज रतन तुम्ह जिय पर खेला । (कार्य, रत्न)

इस प्रकार अपनी बोलचाल की अवधी को मधुर तथा सरस बनाने का उन्होंने प्रशसनीय प्रयास किया है। इसके साथ ही कवि शिरोमणि जायसी ने भाषा को अभिव्यक्ति-सक्षम तथा प्रभावपूर्ण बनाने के लिए मुहावरो, लोकोक्तियों तथा सूक्तियों का प्रचुर संयत प्रयोग किया है।

मुहावरा भाषा का वह लाक्षणिक प्रयोग है, जिससे भाषा में वचन वक्रता-जन्य चमत्कार की सृष्टि तथा प्रभावातिशय की वृद्धि होती है। सच्चे कवियों की वाणी में अनायास मुहावरो का समावेश हो जाता है। जायसी रससिद्ध कवि थे, उनकी भाषा में मुहावरों का सहज और प्रसन्न रूप देखने को मिलता है। कतिपय मुहावरे बानगी-रूप में प्रस्तुत हैं—

(क) देश देश के बर मोहि आवहि । पिता हमार न आँख लगावहि ।

(ख) राजा सुना दीठी में आना ।

(ग) जेहि तिल देखि सो तिल तिल जरा ।

(घ) काहु छुए न पाए गए मरोरत हाथ ।

(ङ) को अस बात सिघ मुख घाले ।

(च) लीन्हैसि सास पेट जिउ आवा ।

(छ) जोवन नीर घटे का घटा । सत्त के बर जो नहि हिय फटा ।

(ज) सिघ की मौँछ हाथ को मेला ।

इस प्रकार के समग्र काव्य में बिखरे मुहावरों से जायसी की भाषा अभिव्यक्ति-सक्षम और प्रभावपूर्ण बन गई है।

लोकोक्तियाँ मानवी-ज्ञान के घनीभूत रत्न हैं, जिनमें बुद्धि और अनुभव की किरणें फूटने वाली ज्योति प्राप्त होती है। सांसारिक व्यवहार-पटुता और सामान्य-बुद्धि का जैसा निदर्शन कहावतों में मिलता है, वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। इनमें सूत्र-प्रणाली होती है, भाव की मार्मिकता घनीभूत रहती है और लघु प्रयत्न से विस्तृत अर्थ व्यक्त करने की प्रवृत्ति रहती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इनके प्रयोग से काव्य में जहाँ मार्मिकता तथा सरसता आती है, वहाँ कवि के लोक-ज्ञान का परिचय मिलता है। इस प्रकार इनसे काव्य में उत्कर्ष आता है।

जायसी के काव्य में लोकोक्तियों का अतीव सुन्दर और यथास्थान प्रयोग हुआ है। कतिपय प्रयुक्त लोकोक्तियाँ निम्नलिखित हैं—

- (क) बोवे बबुर लवै कित धाना ।
- (ख) अपु मरै बिनु सरग न छवा ।
- (ग) निकसे धिउ न बिनु दधि मथे ।
- (घ) समुद न जान कुआ कर भेदा ।
- (ङ) जानउ धिउ बस धर परा ।
- (च) घर के भेद लक जनु फूटी ।
- (छ) तुरय रोग हरि माथे आवे ।
- (ज) सूधी अगुरि न निकसै धीउ ।
- (झ) धरती परा सरग को चाटा ।
- (ञ) कान टूट जिहि आभरन का लै करब सो सोन ।

जायसी की भाषा मे माधुर्य और उदात्तता के कारणभूत है उनकी सूक्तिया । सूक्तिया किसी कवि की वह उक्ति है जो कवि के वाक्चातुर्य, भाषा-माधुर्य तथा भाव-व्यञ्जकत्व के कारण श्रोता-पाठक को मुग्ध करके भाव को सम्प्रेष्य बनाती है । जायसी के काव्य मे वस्तु-वर्णन और तथ्य-प्रकाशन की दृष्टि से कतिपय उक्तिया इतनी मोहक बन पडी हैं कि सामाजिको ने उन्हे अपने कण्ठ का हार बना लिया है । बानगी के रूप मे कतिपय उक्तियां प्रस्तुत है—

- (क) मुहम्मद विरिध जो नइ चलै काह चलै भुईं होइ ।
जोबन रतन हरान है मकु धरती पर होइ ॥
- (ख) बसै मीन जल धरती अबा बसै अकास ।
जौ पिरिति पै दुरी मह अन्त होहि एक पास ॥
- (ग) मुहम्मद जीवन जब भरन रहट घरी की रीति ।
घरी सो आई ज्यों भरी ढरी जनम गा बीति ॥
- (घ) मारै सोइ निसोगा डरै न अपने दोस ।
केला केलि करै का जौ भा बैरि परोस ॥
- (ङ) मुहम्मद बारि प्ररेम की जेउ भावै तेउं खेनु ।
तीलहि फूलहि संग जेउं होइ फुलाएल तेल ॥
- (च) पढे के आगे जो पढै दून लाभ तेहि होइ ।
- (छ) जौ न होत अस बैरी सो कहि काहू कै आस ।
- (ज) दुई सो छुपाए न छुपै एक हत्या औ पाप । (पापी पेट)

इस प्रकार की अपने अनुभव को सुन्दर शब्दो मे प्रस्तुत करने वाली अनेक सूक्तिया जायसी के काव्य मे यत्र-यत्र बिखरी पडी है ।

जायसी ने अपनी भाषा को प्रभविष्णुता देने के लिए गुणो और रीतियो का भी उपयोग किया है । उनके काव्य मे माधुर्य और प्रसाद गुणो की छटा तो देखने को मिलती है परन्तु ओज, गुण और गौडी रीति के उत्कृष्ट रूप के दर्शन नहीं होते । पद्मावत मे युद्ध के तीन प्रसंग आए है—रत्नसेन का अलाउद्दीन से युद्ध, गोरा का

सुलतान की सेना से युद्ध तथा रत्नसेन का देवपाल के साथ युद्ध । इन तीनों स्थलों पर भाषा में विषयानुरूप ओजस्विता आ गई है । वस्तुतः वीर रसात्मक प्रसंगों में भाषा का इस प्रकार का आवेशमय रूप ग्रहण करना स्वाभाविक ही है परन्तु जायसी की भाषा में समासिकता तथा वर्गान्त्यवर्णों, टवर्ग ध्वनियों और सयुक्ताक्षरों के विशेष सतर्क प्रयोग नहीं मिलते । पुनरपि चित्त विस्तारक दीप्ति की स्थिति अत्यन्त सार्थक तथा सम्यक् परिपुष्ट है, बीभत्स-रौद्र-वीररसपरक युद्ध प्रसंगों के उदाहरण प्रस्तुत है—

रत्नसेन-अलाउद्दीन युद्ध

भा सग्राम न अस भा काउ । लोहै दुई दिस भएउ अगाहू ।
कध कबध पूरि भुईं परे । रुहिर सलिल होइ सायर भरे ।
अनद बियाह करहि ममुखाए । अब भरव जरम जरम कह पाए ।
चौंसठि जोगिनि खप्पर पूरा । बिग जमुकन्ह घर बाजहि तूरा ।
गीध चील्ह सब माडौ छावहि । काग कलोल करहि औ गावहि ।
आजु सहि हठि अनी बियाही । पाई भुगुति जैस जिय चाही ।
जेन्ह जस मासू भखा परावा । तस तेन्ह कर लै औरन्ह खावा ।

गोरा-सरजा युद्ध

कहे सि अन्त अब भा भुइ परना । अंत सो तत खेह सिर भरना ।
कहे कै गरजि सिध अस धावा । सरजा सारदूर पह आवा ।
सरजे कीन्ह सांगि सौ घाउ । परा खरग जनु परा निहाऊ ।
वज्र सांगि औ वज्र के डाडा । उठी आगि सिर बाजत खाडा ।
जानहु बजर बजर सौ बाजा । सबही कहा परी अब गाजा ।
दोसर खरग कुडि पर दीन्हा । सरजे धरि ओडन पर लीन्हा ।
तीसर खरग कंध पर लावा । काध गुरुज हत धाव न आवा ।

रत्नसेन-देवपाल युद्ध

चढि देवपाल राउ रन गाजा । मोहि तोहि जूझि एकौभा राजा ।
मेलेसि साग आइ विख भरी । मेटि न जाइ काल की घरी ।
आइ नाभि वर सागि बईठी । नाभि बेधि निकसी जहा पीठी ।
चला मारि तब राजे मारा । कंध टूट घर परा निनारा ।
सीस काटि के पैर बाधा । पावा दाउं वैर जस साधा ।
जियत फिरा आइउ बलु हरा । माभ बाट होइ लोहे घरा ।
कारी घाउ जाइ नहि डोला । गही जीभ जम कहै को बोला ।

उपर्युक्त तीनों उदाहरणों से स्पष्ट है कि भाषा की क्लिष्टता तथा वर्णों का आडम्बर न होने पर भी चित्तविस्तार रूप दीप्ति हो रही है । इसका प्रमाण रस का सम्यक् परिपाक है । उल्लेखनीय है कि गुणों की स्थिति अङ्गीरस के शौर्यादि

आत्मभूत विशेषताओं के रूप में मान्य है। इस रूप में वीर, रौद्र, बीभत्स आदि रसों की परिपुष्टता उपर्युक्त प्रसंगों में मान्य होने पर ओज गुण की सत्ता स्वतः सिद्ध हो जाती है। वस्तुतः यह जायसी की विशेषता है कि वे सरल तथा असमस्त पदावली-शुक्त भाषा से उद्देश्य सिद्ध कर पाए हैं।

पद्मावत शृंगार-प्रधान काव्य है। यद्यपि इसकी परिणति शान्त रस में हुई है, कवि ने ग्रन्थ के अन्त में लौकिक प्रेम-कहानी को आध्यात्मिक रूप देकर भी इसे साधनापरक चित्रण स्वीकार किया है और इस रूप में यह शान्तरसपरक ग्रन्थ सिद्ध होता है तथापि इसका प्रधान रस शृंगार है। शृंगार के साथ-साथ करुण रस की भी सीमित परन्तु सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। पुनरपि ग्रन्थ में सर्वत्र प्रधानता शृंगार की है। विस्तार की दृष्टि से जायसी ने संयोग शृंगार का चित्रण अधिक किया है परन्तु वियोग शृंगार के चित्रण में जैसी सफलता कवि को मिली है, वैसी संयोग शृंगार के वर्णन में नहीं। वियोग शृंगार के चित्रण में कवि सूफी काव्यधारा में ही नहीं प्रत्युत समग्र हिन्दी साहित्य में अनुपम है। इसका कारण यह है कि जायसी 'प्रेम की पीर' के चितरे कलाकार थे और प्रेम की परिपुष्टि वियोग में ही होती है। विश्वनाथ कविराज का कथन है कि जिस प्रकार कषायित करने—अनार के छिलको के काढ़े में कपड़े को भिगोना—से रंग में स्वच्छता आ जाती है, उसी प्रकार मान, ईर्ष्या, प्रवासादिजन्य वियोग के उपरान्त ही सम्भोग शृंगार में चमत्कार-विशेष आ जाता है।

न बिना विप्रलम्भेन सम्भोग' पुष्टिमश्नुते ।

कषायिते हि वस्त्रादौ भूयान् रागो विवर्धते ॥

जायसी ने शृंगार-संयोग और वियोग, करुण तथा शान्तरस प्रधान प्रसंगों में सर्वत्र वैदर्भी रीति और माधुर्य गुण का प्रयोग किया है। उदाहरण प्रस्तुत है—

संयोग शृंगार

कहि सत भाउ भएउ कठलागू । जनु कंचन मों मिला सुहागू ।
चौरासी आसन बर जोगी । खट रस बिदक चतुर सो भोगी ।
कुसुम माल असि मालति पाई । जनु चंपा गहि डार ओनाई ।
करी बेंधि जनु भवर मुलाना । हना राहु अर्जुन के बाना ।
नारग जानु कधीर नख देई । अधर आबु रस जानहु लेई ।
कौतुक केलि करहि दुख नंसा । कुदहि कुरुलहि जनु सर हंसा ।

वियोग शृंगार

पिउ वियोग अस बाउर जीऊ । पपीह्य तस बौलै पिउ पीऊ ।
अधिक काम दयवै सो रामा । हरि जिउ लै सो गएउ पिय नामा ।
विरह बान तस लाग न डोली । रक्त पसीज भीजि तन चोली ।
खिन एक आव पेट महं स्वांसा । खिनहि जाइ सब होइ निरासा ।

पौनु डोलावहिं सीचंहि चोला । पहरक समुझि नारि मुख बोला ।
प्रान पियान होत केइ राखा । को मिलाव चात्रिक कै भाखा ।

करण

लै सर ऊपर खाट बिछाइ । पैढी दुवौ कत कठ लाई ।
जियत कत तुम्ह हम कठ लाई । मुए कंठ नहिं छाडहिं साइ ।
औ जो गाठि कत तुम्ह जोरी । आदि अत दिन्हि जाइ न छोरी ।
एहि जग काह जो आथि निआथि । हम तुम्ह नाह दुह जग साथी ।
लागी कठ आगि दै होरी । छार भइ जरि अंग न मोरी ।

शान्त

(क) छार उठाइ लीन्ह एक मूठी । दीन्हि उडाइ पिरिथमी भूठी ।
जौ लागि ऊपर छार न परई । तब लागि नाहि जो तिसना मरई ।

(ख) यहु ससार सपन कर लेखा । बिछुरि गए जानहु नहिं देखा ।

उपर्युक्त उदाहरणों में माधुर्य की व्यञ्जना स्पष्ट है। यदि निष्पक्ष रूप से जायसी के काव्य में गुणों की खोज की जाए तो हमारी दृष्टि में सर्वत्र प्रसाद गुण ही दिखाई देता है। जायसी कवि होने के साथ-साथ धर्म-प्रचारक भी थे और मूलतः उनका कवित्व धर्म प्रचार का एक साधन ही था। इस कारण जायसी ने अर्थ-गौरव को महत्त्व देते हुए भी सरल, असमस्त तथा सुगम शब्दावली का प्रयोग किया है। उनकी प्रसन्न शब्दावली सत्त्वर अर्थ को प्रस्तुत कर सहृदय को प्रतीक्षारत नहीं रखती, प्रतिपाद्य की विशिष्टता सत्त्वर ही सामाजिक के हृदय को आविष्ट कर लेती है।

जायसी ने अपने कथ्य को सहृदय, संवेद्य तथा प्रभावपूर्ण बनाने के लिए भाषा में चित्रात्मकता अथवा बिम्बों की बड़ी मोहक योजना की है।

अपने मूल अर्थ में बिम्ब योजना से अभिप्राय इस प्रकार के चित्रण से है, जिसमें वस्तु वस्तु या प्रस्तुत को यथार्थ रूपरंग में अभिव्यक्त किया जाता है। अलंकार और बिम्बविधान की विभाजक रेखा यह है कि जहाँ अलंकार में उपमेय की विशेषताओं को बोधगम्य बनाने के लिए उपमान का माध्यम ग्रहण किया जाता है, वहाँ बिम्ब-योजना में स्वयं उपमेय के ही रूप को इन्द्रिय-ग्राह्य रूप में प्रस्तुत किया जाता है।

काव्य में बिम्ब-योजना दो रूप से की जाती है, एक रूप तो परिचयात्मक होता है जिसमें मूर्त वस्तुओं की सूची प्रस्तुत की जाती है, यह स्थूल चित्रण कहलाता है, दूसरा रूप भावात्मक अथवा सूक्ष्म चित्रण है, इसके अन्तर्गत कवि चेतनाजगत् में प्रवेश कर बिम्ब-प्रतिबिम्ब भाव की योजना शब्द और अर्थ के साहचर्य द्वारा करता है।

जायसी अत्यन्त संवेदनशील कवि थे। संस्कृत के महाकवि बाणभट्ट के समान शब्दों में अर्थों के अक्षय स्रोत से समृद्ध चित्र उतारने में अत्यन्त निपुण थे। वे कल्पना-

जनित चित्र की पूरी रेखाओं को मानस में प्रत्यक्ष करते हुए चित्र के लिए न्यूनतम आवश्यक अंश को ही ग्रहण करते हैं, फलतः बीच की कई कड़ियाँ छूट जाती हैं, जिन्हें पाठक को अपनी ओर से स्पष्ट करना पड़ता है। इस प्रकार के अनेक उदाहरणों में कतिपय प्रस्तुत हैं—

राघो जो धनि बरन सुनाइ सुनत साह मुरछा गति आइ ।

जनु मूरति वह परगट भई दरस देखाइ तबहि छबि गई ॥

यहाँ “जनु मूरति वह परगट भई” में शब्द स्पष्ट करते हैं कि राघवदूत के वर्णन में ऐसी चित्रात्मकता थी कि शाह ने मानो अपनी आँखों से पद्मावती के रूप को देख लिया और वह मूर्ति राजा के समक्ष प्रकट हो गई किन्तु ज्यों ही चित्रात्मक वर्णन समाप्त हुआ, त्यों ही वह मूर्ति तिरोहित हो गई।

सरोवर के रूपक का जायसी ने अनेक स्थलों पर प्रयोग किया है। यहाँ कवि केवल गुण-साम्य तक सीमित न रहकर मूल-प्रकृति तक पहुँचा है। ग्रीष्म में सरोवर के पानी के सूख जाने पर उसकी मिट्टी के चटक-चटक कर फटने के बिम्ब का प्रयोग नागमती की व्यथा को मूर्तित करने में सार्थक सिद्ध हुआ है—

सरवर हिया घटत नित जाई । टूकि टूकि होइ होइ बेहराई ।

विहरत हिया करहु पिय टेका । दीठि दबंगरा मेखहु ऐका ॥

‘दीठि दबंगरा’ और ‘विहरत दिया’ जैसे सचित्र शब्दों से बड़े ही सुन्दर बिम्बों की उपस्थिति हो रही है।

जायसी ने पद्मावती के रूप-सौन्दर्य चित्रण में ही प्रतीकात्मकता का सुन्दर प्रयोग किया है—

बलि देवता भए देखि सेदुरु । पूजै मांग भोर उठि सुरु ।

भोर साभ रवि होइ जो राता । ओही सो सेंदुर राता गाता ।

पद्मावत की मांग पर सब देवता बलि हुए हैं और सूर्य अरुणाई से उसकी पूजा करने के लिए उदित होता है। प्रातः साय सूर्य की लालिमा ही उसके अंगों की लाली है। इस प्रकार भौतिक घरातल पर पद्मावती स्वर्ग के दिव्य भावों का प्रतिबिम्ब है। आकाश में धूप है और उसकी छाया पृथ्वी की भौतिक वस्तुओं से पड़ रही है।

✓ जायसी के बिम्बविधान की प्रशंसा में डा० वासुदेव शरण अग्रवाल का कहना है—“जायसी का काव्य कितना बहुमुखी और गम्भीर है इसे कहते हुए शब्द हार जाते हैं।” जब मैं पद्मावत की अपनी सजीवनी टीका लिख रहा था तब मेरे मन में एक ओर जायसी के मूर्त चित्रात्मक वर्णनों की छाप पड़ी जिनमें ये वस्तुओं का रूप खड़ा कर देते हैं, दूसरी ओर मैं उनकी भावात्मक कल्पनाओं से भी बहुत प्रभावित हुआ, जिनके द्वारा वे मूर्त के आधार पर अमूर्त की ओर संकेत करते हैं। काव्य-स्थलों की यह द्विविध शक्ति इस कवि की तरंगित प्रतिभा की परिचायिका है।” वस्तुतः मध्यकालीन हिन्दी कवियों में जायसी बिम्बविधान में अप्रतिम है। उनके

बिम्ब सवेदना, भाव तथा कल्पना आदि सभी दृष्टियों से अनुपम तथा जायसी के व्यक्तित्व के अनुरूप ही अन्य कवियों के बिम्बों से भिन्न हैं।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि जायसी की भाषा पूर्वी और पश्चिमी अवधी की विशेषताओं से सम्पन्न है। उसकी रूपावली यद्यपि तद्भव शब्द प्रधान है तथापि देशी-विदेशी शब्दों का बहिष्कारक नहीं। भाषा को अभिव्यक्त-सामर्थ्य देने के लिए कवि ने विभिन्न भाषाओं के प्रचलित शब्दों को निस्सकोच ग्रहण किया है। कवि की उल्लेखनीय विशेषता यह है कि उसने पदों के अन्त में दीर्घान्त करने के अतिरिक्त शब्दों का रूपान्तर, उनकी तोड़-मरोड़ नहीं की। कहीं-कहीं न्यून पदत्व दोष अवश्य आया है परन्तु ऐसे स्थल थोड़े ही हैं। जायसी ने मुहावरों, लोकोक्तियों और सूक्तियों, गुण-रीतियों तथा बिम्बविधान आदि के द्वारा अपनी भाषा को न केवल समृद्ध, भावामि-व्यजन सक्षम तथा भावपूर्ण बनाया है, प्रत्युत उसे कर्णप्रिय तथा हृदयाह्लादक रूप भी प्रदान किया है। प्रस्तुत डा० दीक्षित का कथन सर्वथा उपयुक्त है—“जायसी की भाषा का ठेठ अवधी रूप और अकृतिम सौन्दर्य अन्यत्र दुर्लभ है।” जायसी के अपने व्यक्तित्व की सरलता के अनुरूप ही उनकी अभिव्यक्ति सहज और सरल बन पड़ी है।

अलंकार

अलंकार काव्य के शोभावर्धक साधन है। अलंकृत व्यक्ति के समान अलंकृत भाषा की भी एक विशिष्ट गरिमा है। अलंकारों का विरोध वहा होता है जहा वह कवि का प्रतिपाद्य बन जाता है अर्थात् साधन न होकर साध्य हो जाता है। साधन रूप में, साध्य के उपकारक रूप में उसकी काव्य में स्थिति सदैव वांछनीय है। काव्य के प्रतिपाद्य को उत्कर्ष प्रदान करने में उनकी उपयोगिता और महत्ता विवादातीत है।

जायसी ने अपने काव्य में शब्दालंकारों और अर्थालंकारों का बड़ा ही सुन्दर तथा सयत प्रयोग किया है।

अनुप्रास—(रसानुकूल वर्णों की आवृत्ति)

(क) पपीहा पीउ पुकारत पाव।

(ख) सोरह सहस घोड घोडसारा।

यमक—(भिन्नार्थक समान शब्दों की आवृत्ति)

(क) गई सो पूजि मन पूजि न आसा।

(ख) रस नहि रस-नहि एकौ भावा।

श्लेष—(अनेकार्थक शब्दों का प्रयोग)

(क) रतन चला घर भा अधिआरा।

(ख) हंस जो रहा सरीर महं पाख जरा गा भागि।

मृदा—(प्रस्तुत अर्थ के अतिरिक्त अन्य शास्त्र, इतिहासपरक अर्थ का बोध)

(क) कालिह न होइ रहि मही रामा। आजु करहु रावन संग्रामा।

(ख) पाण्डव की प्रतिभा सम लेखो। अरजुन, भीम महामति देखो।

उपमा—(उपमेय की शोभा का उपमान के समान वर्णन)

(क) भंवर केस वह मालति रानी । विसहर लुरहि लेहि अरघानी ।

(ख) चाद जैस जग विधि औतारा । दीन्ह कलक कीन्ह उजिआरा ।

रूपक—(उपमेय पर उपमान का आरोप)

(क) प्रीति-बेलि अपनी हिय-बारी ।

(ख) सेज-नागिनी फिर फिर डसा ।

उत्प्रेक्षा—(उपमेय में उपमान की सम्भावना)

(क) छोरे केस मोतिलर छूटी । जानहु रैन नखत सब टूटि ।

(ख) पुहुप सुगन्ध करहि एहि आसा । मकु हिरकाइ लेइ हम वासा ।

अतिशयोक्ति—(बात का बढा-चढा कर वर्णन करना)

(क) चाद सूरज सत भावरि लेही । नखत मोति नेवछावरि देही ।

(ख) रवि ससि नखत दिपाहि ओहि जोती । रतन पदारथ मानिक मोती ।

व्यतिरेक—(उपमेय का उपमान से अधिक उत्कर्ष दिखाना)

(क) सुरुज किरन जस निरमल तेहि ते अधिक सरीर ।

(ख) का सरवरि तेहि देहु मयकू । चाद कलंकी वह निकलंकू ।

प्रतीप—(उपमान की उपमेय से हीनता अथवा उपमान का अनादर)

(क) वदन देखि घटि चाद छपाना । दसैं देखि कै बीजु लजाना ।

(ख) सहस किरन जो सुरुज छिपाई । देखि लिलार सोउ छबि जाई ।

भ्रम—(वर्ण्य वस्तु से साम्य के कारण और का और समझ लेना)

(क) मूलि चकोर दीठि मुख लावा । मेघ घटा महं चाद दिखावा ।

(ख) अधर दसन पर नासिक सोभा । दारिबै देखि सुआ मन लोभा ।

दृष्टान्त—उपमेय वाक्य और उपमान वाक्यों का साधारण धर्म अलग होने

पर भी दोनों में बिम्ब-प्रतिबिम्बभाव सम्बन्ध)

(क) का भा जोग कथिनि के कथे । निकसे छिउ न बिनु दधि मथे ।

(ख) का तोर पुरुष रैन कर राऊ । उलू न जान दिवस कर भाऊ ।

असंगति—(कारण और कार्य की भिन्न-स्थिति)

(क) तुम मुख चमकै बीजुरी । मोहि मुख बरसै मेह ।

(ख) रतनसेन जो बान्धा मसि गोरा के गात ।

इस प्रकार जायसी के काव्य में पद-पद पर अलंकार मिलते हैं परन्तु जायसी की उल्लेखनीय विशेषता है कि उन्होंने अलंकार को कहीं भी अलंकार्य नहीं बनने दिया । अलंकारों का काव्य के शोभावर्धक साधनों के रूप में ही प्रयोग किया है । इस सम्बन्ध में हमें आनन्दवर्धनाचार्य की उक्ति स्मरण हो आती है—“अलंकारान्तराणि हि निरूप्यमाण दुर्घटनान्यपि रस-समाहित चेतसः प्रतिभानवतः कवेः अहं-पूर्विकया प्रापन्ति ।”

अर्थात् निरूप्यमाण की कठिनाइया सहन करने पर भी प्रतिभाशाली कवियों के समग्र अलंकार प्रथम स्नान ग्रहण करने की आपाधापी से—हम पहले, हम पहले, कहते हुए—से—फूट पड़ते हैं। आचार्य महोदय का कहने का अभिप्राय यह है कि सच्चे कवियों को वर्णन को उत्कर्ष देने के लिए अलंकारों की खोज नहीं करनी पड़ती प्रत्युत उनके आगे तो अलंकार कर-बढ़ होकर अपने प्रयोग के लिए प्रस्तुत रहते हैं। इस प्रकार सच्चे कवियों के काव्य में अलंकारों का सहज और रसोत्कर्ष विधायक प्रयोग होता है। मलिक मुहम्मद जायसी इस प्रकार के सच्चे कवि थे। उन्होंने अलंकारों के प्रयोग के लिए कोई प्रयत्न नहीं किया। अनायास ही उनकी वाणी में अलंकार फूट पड़े हैं। जहाँ कहीं थोड़ा-बहुत प्रयत्न विधान दृष्टिगोचर होता है, अस्वाभाविकता स्पष्ट हो जाती है। अधिकांशतः उनका अलंकार-प्रयोग अत्यन्त ही होने के कारण सहृदयाल्लाह बन पड़ा है। अलंकार-प्रयोग से उनके काव्य में नाद-माधुर्य, अर्थ-गौरव तथा रसपरिपाक हुआ है।

व्यंजकता

काव्यशास्त्र में तीन सर्वसम्मत शब्द शक्तियों—अभिधा, लक्षणा और व्यंजना—में व्यंजना की महती प्रतिष्ठा है। रस को व्यंजना का विषय माना गया है और व्यंग्यार्थ को ही काव्य के उच्चावच का आधार स्वीकार किया गया है। व्यंजना से प्रतीत होने वाले व्यंग्यार्थ को ही रसवादियों ने रस और ध्वनिवादियों ने ध्वनि नाम दिया है। व्यंग्यार्थ का स्वरूप आनन्दवर्धनाचार्य के शब्दों में इस प्रकार है—

यथार्थं शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थः ।

व्यक्तः काव्यविशेषः स, ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥

अर्थात् जहाँ अर्थ अपने को अथवा शब्द अपने अर्थ को गुणीभूत करके उस प्रतीयमान की अभिव्यक्ति करते हैं, उसे व्यंग्यार्थ कहते हैं और यही व्यंग्यार्थ भी विद्वानों द्वारा ध्वनि शब्द से अभिहित किया गया है।

अभिधालभ्य वाच्यार्थ और व्यंजना के विषय व्यंग्यार्थ के उत्तर को आनन्द-वर्धनाचार्य ने दो उदाहरणों द्वारा स्पष्ट किया है—

जिस प्रकार रमणी के सुन्दर अवयव और उससे प्रस्फुटित होता हुआ लावण्य, जिस प्रकार दीप और उससे निसृत प्रकार दोनों भिन्न हैं, उसी प्रकार वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भी भिन्न-भिन्न हैं।

मम्मट, विश्वनाथ आदि सभी आचार्यों ने वाच्यातिशायी व्यंग्य-प्रधान काव्य को ही उत्तम काव्य मानते ही व्यंजन के महत्त्व को स्वीकार किया है।

वस्तुतः वाग्वैदग्ध्य, हृदयस्पर्शिता तथा चित्त-चमत्कृति की दृष्टि से व्यंग्यार्थ अतुलनीय है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि अर्थसौंदर्य की दृष्टि से जितना व्यंग्यार्थ रमणीय होने के कारण महत्त्वपूर्ण है, उतना ही उसके सौंदर्य के बोध के लिए बुद्धि की विशदता तथा निर्मलता अपेक्षित है। आचार्यों ने व्यंजना के अनेक भेद किए हैं। इनमें

प्रमुख है—शाब्दी और आर्थी। शाब्दी के भेद हैं—अभिधामूला और लक्षणामूला।

जायसी के काव्य में व्यजना के कई रूप मिलते हैं। यद्यपि जायसी ने अधिकांशतः सरलता को स्थान दिया है तथापि उनके काव्य का अन्तर्हित सौंदर्य गहन अनुशीलन की अपेक्षा रखता है। अन्योक्ति के माध्यम से प्रस्तुत के साथ अप्रस्तुत अर्थ की भावोत्पादक रूप में व्यजना का ध्वनि-सौंदर्य का स्फुटित करने वाला एक उदाहरण दर्शनीय है—

ऐ रानी मन देखु विचारी। एहि नैहर रहना दिन चारि।
जब लगि अहैं पिता कर राजू। खेलि लेहु जौ खेलहु आजू।
पुनि सासुर हम गौनव कालि। कित हम कित एह सरवर पाली।

अभिधामूला शाब्दी व्यजना में सयोग विप्रयोग आदि से अनेकार्थक शब्दों का एकार्थ नियन्त्रित हो जाने पर, अन्यार्थ का बोध होता है। इसका सुन्दर उदाहरण पद्मावत में इस प्रकार से है—

धातु कमाय सिखै तैं जोगी। अबक समा निरधातु वियोगी।
कहा सो खोलहु विरबा लोना। जेहि ते होइ रूप औ लोना।
का हरतार पार नहि पावा। गन्धक काहे कुरकुटा खावा।
कहा छपाए चाद हमारा। जेहि बिनु रैन जगत अधियारा।

इस अवतरण में धातु का अर्थ धातु विज्ञान, लोना का अर्थ चांदी-सोने का निर्णायक तत्त्व आदि हैं। इसका अभिधार्थ तो योगपरक है परन्तु व्यंग्यार्थ प्रेमसाधना परक है।

लक्षणामूला आर्थी व्यंजना में मुख्यार्थ नियंत्रित होकर प्रयोजन विशेष से अन्यार्थ (प्रतीयमान) का सूचक होता है। जायसी के काव्य में इसके प्रयोग की कमी नहीं है। एक उदाहरण प्रस्तुत है—

‘सकुचै डरै मुरै मन नारी। गहु न बाह रे जोगि भिखारी।’
कहने की आवश्यकता नहीं कि इस नाही का अर्थ निषेध न होकर अनुरोध भी है। रत्नसेन की वेशभूषा को देखकर पद्मावती के निम्न कथन में व्यजना का सुन्दर रूप दिखाई देता है—

देखि भभूति छूत मोहि लागा। कापे चाद राहु सो भागा।
जोगी तोरि तपसी कै काया। लायी चहै अंग मोहि छाया।
बार भिखारि न मागसि भीखा। मागै आइ सरग चढ़ि सीखा।

पद्मावती के इस कथन के व्यंग्यार्थ को समझ कर ही रत्नसेन इसका उत्तर इस प्रकार देता है—

अनु तुम्ह कारन पेम भिखारी। राज छाडि कै भएउ भिखारी।
नेह तुम्हार जो हिए समाना। चितउर मांह न सुमिरैउ आना ॥

पद्मावती के सौंदर्य-चित्रण में भी कवि ने कही-कही व्यजना का प्रयोग किया

है। एक उदाहरण प्रस्तुत है—

नयन जो देखा कंवल भा, निरमल नीर सरीर ।

हंसत जो देखा हंस भा, दसन जोति नगहीर ।

इसे पद्मावती के सौंदर्य की पराकाष्ठा का उदाहरण कहा जा सकता है।

इसका सारा सौंदर्य व्यंजना में निहित है।

हमारे विचार में जायसी के काव्य में व्यंजना के उपर्युक्त उदाहरणों का अभाव तो नहीं परन्तु सहृदयाह्लादक उत्कृष्ट कोटि के उदाहरण बहुत भी नहीं। व्यंजना से लभ्य अर्थ विदग्धजनो की विशद मति का विषय होता है और उसका सौंदर्य गोपन में निहित रहता है। जिस प्रकार रमणी के परावृत्त मुख के सौंदर्य के दर्शन की अपेक्षा अधिक उत्सुकता रहती है, उसी प्रकार गुप्त अर्थबोध के प्रति भी स्पष्ट अर्थ की अपेक्षा अधिक तत्परतापूर्ण जिज्ञासा रहती है। इस प्रकार जायसी के काव्य में गूढ़ अर्थ के अवबोधक विदग्धजनो के विषयीभूत उदाहरणों की प्रचुरता नहीं। जैसा कि, ऊपर निवेदन किया जा चुका है। जायसी का काव्य धर्मप्रचारार्थ, किस्से-कहानी की पद्धति पर रचित है। उसमें अभिधा का ही विशेष माधुर्य है। लक्षणा, व्यंजना के उदाहरण तो सीमित संख्या में ही उपलब्ध हैं।

छन्दोबद्धता—आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी के शब्दों में—“जिन पक्तियों में वर्णों या मात्राओं की संख्या नियमित होती है, वे छन्द कहाती हैं और छन्द में जों कुछ कहा जाता है, वह पद्य कहलाता है। जो सिद्ध कवि हैं, वे चाहें जिस छन्द का प्रयोग करें, उनका पद्य अच्छा ही होता है। वर्णन के अनुकूल वृत्त-प्रयोग करने से कविता का आस्वादन करने वालों को अधिक आनन्द मिलता है।” कविवर पन्तजी के अनुसार—“कविता और छन्द के बीच बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है। कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छन्द हृत्कम्पन है, कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होता है। हिंदी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों ही में अपने स्वाभाविक विकास तथा स्वास्थ्य की सम्पूर्णता प्राप्त कर सकता है। उन्हीं के द्वारा उनमें सौंदर्य की रक्षा की जा सकती है।”

उपर्युक्त उद्धरणों से निम्नोक्त तथ्य स्पष्ट होते हैं—

- (१) वर्णों-मात्राओं की नियत स्थिति का नाम छन्द है।
- (२) छन्दोबद्ध रचना पद्य अथवा कविता कहलाती है।
- (३) अनुकूल छन्द-प्रयोग से कविता में उत्कर्ष आ जाता है।
- (४) मात्रिक छन्द हिंदी की प्रकृति के अधिक अनुकूल है।

जायसी अवधी भाषा के कवि थे और प्रत्येक भाषा अथवा बोली के अपने विशिष्ट छंद होते हैं, जिनमें उसका सौंदर्य विशेष रूप से निखरता है। ब्रजभाषा का सौंदर्य ‘दोहा’, ‘कवित्त’, ‘सवैया’, तथा ‘रोना’ छन्दों में जैसा निखरता है, वैसा दोहा-चौपाई में नहीं। राजस्थानी के विशेष प्रिय छन्द ‘टूटा’, ‘पाघडी’, ‘कवित्त’ और ‘बेलियो’ हैं। इसी प्रकार अवधी के प्रिय छन्द हैं—‘दोहा’, ‘चौपाई’, ‘बरवै’, ‘सवैया’

सोरठा और 'छप्पय'। ये अवधी के अपने छन्द हैं। इन छन्दों में भी दोहा, चौपाई ही ऐसे छंद हैं, जिनका प्रयोग कवियों ने सर्वाधिक किया है।...इनमें अवधी के कवियों की प्रतिभा-किरणों का आलोक सम्यक् रूप से प्रस्फुटित दृष्टिगोचर होता है।

जायसी ने अपने काव्यों में दोहा-चौपाई छन्दों का प्रयोग किया है। दोहा और चौपाई अवधी के सर्वाधिक प्रिय छन्द हैं। गोस्वामी तुलसीदास ने भी इन्हीं छंदों को सर्वाधिक अपनाया है। गोस्वामी जी ने अपने 'मानस' में चौपाइयों की सम-संख्या के पश्चात् दोहा रखा है और जायसी ने विषम संख्या के उपरान्त।

दोहे छन्द के चार चरण होते हैं। सम चरणों में ग्यारह और विषम चरणों में तेरह मात्राएं होती हैं। विषम चरणों के आदि में जगण नहीं होता और अन्त में लघु होता है। चौपाई के दो चरणों को अर्द्धाली और चार चरणों को चौपाई कहा जाता है। इसमें क्रम इतना ही रहता है कि सम के पीछे सम और विषम के पीछे विषम कल द्नी यत्नपूर्वक रखा जाता है। अन्त में गुरु-लघु न रखने का विशेष ध्यान रखा जाता है।

जायसी के दोहा-चौपाई छन्दःशास्त्रीय दृष्टि से जहां शुद्ध है, वहां काव्य में संगीतात्मकता लाने में भी समर्थ है। जायसी ने बोलचाल की भाषा का प्रयोग किया है अतः उनके काव्य में संयुक्ताक्षरों का प्रयोग नहीं हुआ। इस कारण नाद-लय का संचार अनायास एवं सहज रूप से हो गया है। जायसी के काव्य की गेयता सर्वजन विदित है। अमेठी नरेश रामसिंह का जायसी को निमन्त्रित करने का कारण जायसी की काव्यमाधुरी का मोहन था। जायसी के काव्य का प्रस्तुत दोहा उनके शिष्य के कलकण्ठ से सुनकर रामसिंह मन्त्र-मुग्ध हो उठे थे—

कमल जो विगसा मानसर बिनु जल गयो सुखाय ।

रूख बेलि पुनि पलुहै जो पिय सीचे आय ॥

आचार्य शुक्ल ने 'जायसी ग्रंथावली' में इस किंवदन्ती का उल्लेख करते हुए कहा है कि जायसी के जीवनकाल में ही उनके शिष्य उनके काव्य को गाते फिरते थे। इससे जायसी के काव्य की गेयता और लोकप्रियता स्वतः सिद्ध है। जायसी के छन्दों के माधुर्य ने ही कदाचित् गोस्वामी तुलसीदास को भी इन छन्दों के प्रयोग के प्रति आकृष्ट किया।

काव्यरूप

जायसी की छ' रचनाएं उपलब्ध हैं—यह पीछे लिखा जा चुका है। इनमें 'पद्मावत' तथा 'चित्रावत' को छोड़कर शेष मुक्तक हैं। 'चित्रावत' भी एक साधारण रचना है, कवि की ख्याति का आधार 'पद्मावत' है और उसी पर हिंदी साहित्य में सर्वाधिक विचार हुआ है। उसके काव्यरूप का प्रश्न आज विवादास्पद बना हुआ है।

आचार्य शुक्ल ने 'पद्मावत' को सर्वप्रथम मसनवी शैली पर रचित प्रबन्ध काव्य घोषित किया और उनके इस मत का हिंदी समीक्षकों द्वारा पर्याप्त समय तक

अन्धानुकरण होता रहा परन्तु अब इस मान्यता का विरोध होने लगा है।

प्रबन्धकाव्य की विशेषताएँ भारतीय काव्यशास्त्र में इस प्रकार निरूपित हैं—

- १ विभावादि के औचित्य से रमणीयभूत ऐतिहासिक अथवा कल्पित कथा-वस्तु की प्रतिष्ठा।
 २. कथा में आवश्यक काट-छाट द्वारा नीरस प्रसंगों का परिहार।
 ३. सन्धि-सन्ध्यंगों का नियोजन।
 ४. रस परिपाक पर दृष्टि।
 ५. अलंकारों की रसानुकूल योजना।
- मसनवी काव्य की विशेषताएँ इस प्रकार से हैं—
१. किसी प्रेमकथा का सागोपाग शृङ्खलाबद्ध वर्णन।
 २. काव्य के आरम्भ में ईशस्तुति।
 ३. समकालीन शासक की प्रशंसा तथा आत्मपरिचय।
 ४. कथा का सर्गों अथवा खण्डों में अविभाजन।
 ५. सम्पूर्ण काव्य का एक ही छन्द में लिखित होना।
 ६. किसी सन्देश अथवा उद्देश्य-विशेष की प्रतिष्ठा।
 ७. कथा में आध्यात्मिकता का समावेश।
 ८. वर्णन विविधता की प्रचुरता।

डा० गोविन्द त्रिगुणाग्रत ने इन दोनों प्रकार के काव्य-लक्षणों को 'पद्मावत' में घटता न देखकर उमें दोनों ही काव्य-पद्धतियों से प्रभावित मानकर उसके प्रबन्ध तत्त्व की परीक्षा के लिए अपनी ओर से प्रबन्ध काव्य की निम्नोक्त विशेषताएँ निर्धारित की हैं—

- (१) सानुबन्ध प्रवाहपूर्ण प्रकथन।
 - (क) आधिकारिक और प्रासंगिक कथाओं की सुसम्बद्धता।
 - (ख) कार्यान्विति।
 - (ग) सम्बन्ध निर्वाह।
 - (घ) प्रवाह।
 - (ङ) रोचकता।
- (२) जीवन के किसी सम्पूर्ण दृश्य का रसात्मक चित्रण।
- (३) पात्र तथा चरित्र-चित्रण।
- (४) पात्रों द्वारा भाव-व्यंजना।

इस प्रकार डा० त्रिगुणाग्रत ने 'पद्मावत' की मसनवी शैली का महाकाव्य सिद्ध करने के लिए दोनों—भारतीय तथा फारसी—काव्य पद्धतियों के तत्त्वों में समन्वय लाने का प्रयास किया है परन्तु डा० गणपतिचन्द्र ने इसे महाकाव्य मानने से इन्कार

कर दिया है। उनके विचार में 'पद्मावत' वस्तुतः महाकाव्य न होकर कथाकाव्य है। डा० गुप्त ने महाकाव्य और कथाकाव्य के अन्तर को निम्नोक्त रूप से स्पष्ट किया है—

(१) महाकाव्य के मूल में आदर्शवादी अथवा आदर्शपरक (मर्यादावादी) चेतना होती है जो किसी महत् पात्र या महान् पुरुष के चरित्र का अवतरण करती हुई उदात्त सन्देश की व्यञ्जना करती है, जबकि कथाकाव्य की मूल चेतना स्वच्छन्दता-परक होती है, उसमें आदर्श की स्थापना की अपेक्षा सौंदर्य-प्रेम की अभिव्यञ्जना का तथा लोकमगल की अपेक्षा लोक-रंजन की भावना का लक्ष्य अधिक रहता है।

(२) महाकाव्य में परम्पराओं एवं मर्यादाओं की रक्षा के लिए प्रणय-स्वप्नों की बलि दी जा सकती है जबकि कथाकाव्य में प्रणय-स्वप्नों की पूर्ति के लिए परम्पराओं और मर्यादाओं का अतिक्रमण सहज ही सम्भव है।

(३) महाकाव्य के लिए यह आवश्यक नहीं कि वह शृंगार रस प्रधान हो, वीर, करुण, भयानक, रौद्र की भी प्रमुखता उसमें सम्भव है किन्तु कथा के लिए प्रणय—रोमानी प्रेम—की प्रधानता अनिवार्य है।

(४) महाकाव्यकार घटनाओं की अपेक्षा पात्रों को और चमत्कार की अपेक्षा सरसता को अधिक महत्त्व प्रदान करता है, जबकि कथाकाव्य में स्थिति इसके विपरीत रहती है।

'पद्मावत' में किसी महत्कार्य की योजना नहीं और न ही उसमें महाकाव्य के अन्य लक्षण घटित होते हैं। इस प्रकार न वह महाकाव्य है और न ही मसनवी शैली पर रचित काव्य। वह कथाकाव्य है और उसमें कथाकाव्य की ही सभी विशेषताएँ—समकालीन शासक का उल्लेख, बीच-बीच में धार्मिक-नैतिक तत्त्वों का समावेश, कथा का शान्तरस में अन्त, चौपाइयों के बीच-बीच में दोहों का प्रयोग, कथा का खण्डों में विभाजन आदि—उपलब्ध हैं। स्वयं कवि ने भी इसे कथा कहा है—

(क) प्रेम कथा एहि भाति विचारहु ।

(ख) आदि अन्त जसि कथ्या अहै । लिखि भाषा चौपाई कहै ।

इस प्रकार डा० गुप्त के अनुसार जायसी का 'पद्मावत' भारतीय पद्धति का अथवा मसनवी शैली का महाकाव्य न होकर विशुद्ध रूप से कथाकाव्य है। उनके शब्दों में—“पद्मावत मूलतः रोमांचक शैली का कथाकाव्य है किन्तु आलोचकों ने इसे आदर्शपरक महाकाव्यों की कसौटी पर कसने का प्रयास किया, फलस्वरूप उन्हें निराशा का सामना करना पड़ा। कुछ विद्वानों ने कथाकाव्य और महाकाव्य की मूल चेतना एवं पद्धति के सूक्ष्म अन्तर को समझे बिना ही बलात् इससे महाकाव्य सिद्ध करने का प्रयास भी किया है। इसके अतिरिक्त उन विद्वानों ने, जिनके लिए भारतीयता का आदर्श एकमात्र राम का एक पत्नीत्व एवं सीता का पातिव्रत्य है, इसकी प्रेम-पद्धति को सर्वथा विदेशी एवं इसके प्रतिपाद्य को सूफीमत घोषित कर दिया।”

औचित्य विधान

संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य के सौन्दर्य के मूलतत्त्व की खोज के प्रयत्नों में एक औचित्यवाद है। औचित्य की महत्ता का सर्वप्रथम निर्देश करते हुए आचार्य आनन्दवर्धन ने अनौचित्य को ही रसभंग का एकमात्र कारण घोषित किया, परन्तु उसकी विधिवत् प्रतिष्ठा क्षेमेन्द्र द्वारा हुई। उन्होंने औचित्य को इस प्रकार परिभाषित किया है—

उचित प्राहुराचार्याः सदृशं किल यस्य यत् ।

उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते ॥

अर्थात् काव्य में काव्यागो—रस, अलंकार, रीति, छवि आदि—विवेकपूर्ण अथवा मर्यादित प्रयोग का नाम औचित्य है। इस औचित्य में ही अलंकारों की आलंकारिकता और गुणों की गुणता निहित है। जिस प्रकार किसी सुन्दरी के कण्ठ में मेखला, नितम्ब पर सुन्दर हार, हाथ में नूपुर, चरण में केयूरपाश का धारण उसकी अज्ञता का परिचायक है, इसी प्रकार गुणों, रीतियों अलंकारों आदि का भी अयथा-स्थान प्रयोग अरुचिकारक होने के कारण सर्वथा अवाञ्छनीय एवं त्याज्य है। इस प्रकार क्षेमेन्द्र ने औचित्य को काव्य का प्राण माना है—

‘औचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम् ।’

जायसी प्रतिभासम्पन्न कवि थे। उनके काव्य के कतिपय विरल स्थलों पर वर्णन में अनौचित्य दिखाई देता है, जो कि फारसी के प्रभाव का परिणाम है। उदाहरणार्थ—

विरह सरागह्नि भूजे मांसू । गिरि गिरि परे रक्त के आसू ।

कटि कटि मासु सरागु पिरोवा । रक्त के आसु मासु सब रोवा ॥

इसी प्रकार पद्मावती और रत्नसेन की भेंट के प्रसंग में योग की चर्चा अनुचित ही प्रतीत होती है। प्रेमी-प्रेमिका की चिरप्रतीक्षित मिलनवेला में योग की चर्चा के लिए अवकाश ही कहा रहता है।

पद्मावत के कतिपय वर्णनों में आवृत्ति (Repetition) होने के कारण अरोचकता आ गई है। उदाहरणार्थ पद्मावती के नखशिख, रूप-सौन्दर्य का वर्णन एकाधिक बार हुआ है और सर्वत्र प्रायः उपमा-रूपकों का प्रयोग एक समान ही हुआ है। कहीं-कहीं जायसी ने परिगणन शैली को अपनाकर भी अरोचकता ला दी है। इसके अतिरिक्त कवि अपने काव्य को आध्यात्मिक रूपक बनाए रखने में भी असफल रहा है। यहाँ भी औचित्य का निर्वाह नहीं हो सका।

उपर्युक्त कथन का यह अभिप्राय कदापि नहीं कि जायसी सर्वथा औचित्य के ज्ञान से रहित थे। वस्तुतः उपर्युक्त कतिपय उदाहरण ही इस बात के प्रमाण हैं कि अपवाद स्वरूप कुछ स्थलों को छोड़कर जायसी ने सर्वत्र औचित्य का ही निर्वाह किया है। औचित्य-निर्वाह के लिए ही उन्होंने प्रेमव्यजना में भारतीय और फारसी

वर्णन पद्धति में, तथा भावात्मकता और व्यावहारिकता में समन्वय-विधान किया है। इसके अतिरिक्त कवि का अलंकार-विधान भी औचित्य की सीमा के अन्तर्गत है। उन्होंने कहीं किसी भी अलंकार का अयथास्थान प्रयोग नहीं किया। जायसी द्वारा प्रयुक्त उपमान सर्वथा उपयुक्त ही नहीं, प्रभावोत्पादक भी हैं। सादृश्य-योजना का एक सुन्दर उदाहरण दर्शनीय है—

श्याम भुञ्जगिनि रोमावली । नाभी निकसि कवल कहं चली ।

आइ दुऔ नारग बिच भाई । देखि मयूर ठनकि रहि गई ।

कवि ने रोमावली की उपमा श्याम सर्पिणी से दी है। यह श्याम सर्पिणी नाभि-कमल की सुगन्ध से आगे बढ़ी परन्तु दो नारगियों (कुत्तों) के बीच में पहुँचने पर मोर (ग्रीवा) को देखकर ठिठक गई, आगे नहीं बढ़ सकी। इसमें कवि के प्रकृति पर्यवेक्षण तथा नारी शरीर निरीक्षण का एक साथ परिचय मिलता है। कवि के इस वर्णन में नवीनता होते हुए भी औचित्य की सीमा का अतिक्रमण नहीं हुआ। यह कवि की एक बड़ी विशेषता तथा सफलता है।

समग्रतः कतिपय अपवादभूत स्थलो एवं प्रसंगो को छोड़कर जायसी का काव्य-विधान औचित्य-सम्पन्न है। यही कारण है कि काव्य में प्रायः रसभग नहीं हुआ और सर्वत्र ही रस का सम्यक् परिपाक देखने को मिलता है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि जायसी का कलापक्ष अत्यन्त ही समृद्ध है। भाषा में माधुर्य, प्रेषणीयता तथा प्रभावाधिक्य लाने के लिए मुहावरो, लोकोक्तियों, सूक्तियों के अतिरिक्त अलंकारों तथा बिम्बों की योजना हुई है। छन्दोविधान द्वारा उसमें संगीतात्मकता का समावेश हुआ है। विभिन्न काव्य-रूपों—कथा काव्य तथा मुक्तक—का भी सुन्दर प्रयोग हुआ है। सबसे बढ़कर रामी काव्य-तत्त्वों में औचित्य की सम्यक् योजना है। वस्तुतः जायसी एक कुशल कलाकार थे। उनका व्यक्तित्व सरल तथा प्रभावपूर्ण था। उसकी ही निश्चल तथा मोहक अभिव्यक्ति उनका काव्य है। भाव-वैशिष्ट्य तथा अभिव्यक्ति-वैलक्षण्य की दृष्टि से जायसी अनुपम हैं। अवधी भाषा में तुलसी के पश्चात् जायसी सर्वश्रेष्ठ कवि हैं।

जायसी के कर्तृत्व का मूल्यांकन

जायसी के काव्य में समन्वय-भावना

महाकवि जायसी ने पद्मावत काव्य में भावात्मक एकता की भावना को अपने समक्ष रखते हुए लोकहृदय की सर्वाधिक संवेदनशील भावना—प्रेम के सदर्म में तात्कालिक समाज में प्रचलित विभिन्न मतों—वादों एवं दार्शनिक दृष्टियों में सामंजस्य लाने का महत्त्वपूर्ण कार्य किया था। जायसी की यह समन्वय भावना पद्मावत में अभिव्यक्त प्रेम-वर्णन, दर्शन, धर्म, संस्कृति और साहित्य-शैली में स्पष्ट रूप से दृष्टि-गोचर होती है।

प्रेम-वर्णन

कवि ने पद्मावत में मसनवी शैली और भारतीय शैली में वर्णित प्रेम का समन्वित रूप दर्शाया है। यही कारण है कि कवि द्वारा वर्णित प्रेम-भाव में मानसिक पक्ष को प्रमुखता दी गयी है, शारीरिक पक्ष उसमें गौण रहा है। कवि ने नायक-नायिका के मिलन में भी-चुम्बन आलिंगन की अपेक्षा उनके हृदय के उल्लास और सवेदना को ही अभिव्यजित किया है। दो-एक अपवादों के अतिरिक्त सर्वत्र मानसिक पक्ष को ही उभारने का यत्न किया गया है। प्रकारान्तर से यह कहा जा सकता है कि वहा प्रेम के स्थूल रूप की अपेक्षा सूक्ष्म रूप को ही वरीयता दी गयी है।

ईरानी मसनवियों के अनुसार नायक के प्रेमावेग को दर्शाना ही मूल लक्ष्य रहता है जबकि यहाँ नायक रत्नसेन के प्रेमावेग के साथ-साथ पद्मावती नायिका में प्रेमाति-शयता देखने को मिलती है, क्योंकि भारतीय परम्परा में नायिका के प्रेमावेग को ही दर्शाया जाता रहा है। कवि ने यहाँ नायक-नायिका दोनों में ही तुल्य प्रेमावेग दिखाकर दोनों देशों में प्रचलित प्रेम-वर्णन की पद्धतियों को समन्वित रूप प्रदान किया है। ईरानी मसनवी के नायक का प्रेम सर्वथा एकान्तिक और असामान्य पराक्रम से संबद्ध होता है जबकि भारतीय परम्परा में इस प्रेम में लोकपक्ष की उपेक्षा नहीं की जाती। यहाँ रत्नसेन पद्मावती के रूप-गुण श्रवण के बाद प्रेम में दीवाना हो, जोगी बनकर वनों, पर्वतों और समुद्रों की बाधाओं को पार करने में पराक्रम दिखाता है, पर उसके जोगी बनकर चित्तौड़ छोड़ने के अवसर पर पत्नी, माँ, परिजन, मित्र एवं अन्य राजाओं द्वारा उसे इस पथ में रोकने की जो भूमिका है उसका विस्तृत

वर्णन कर जायसी ने इस प्रेम को सर्वथा एकान्तिक नहीं रहने दिया। इसमें लोक-जीवन की झलक दिखाकर उसने भारतीय प्रेम-वर्णन परम्परा को भी सम्मानित किया। केवल इस स्थल पर ही नहीं अपितु पद्मावती की विदाई के समय भी उसके परिवार और स्वयं अपने माता-पिता और सखियों के प्रति पद्मावती में भी तडप दिखाकर कवि ने इस प्रेम को सर्वथा एकान्तिक नहीं रहने दिया।

चित्तौड़ में रत्नसेन से नाराज होकर दिल्ली जाने वाले राघव चेतन के कार्यों में चित्तौड़ के अनिष्ट की कल्पना करती हुई पद्मावती ने उसे रोकने के लिए स्वर्ण-कगन तक देकर यही सिद्ध किया कि उसे केवल अपने 'प्रेम' से ही वास्ता न था वह अपने साथ-साथ परिवार, समाज एवं राज्य के हिताहित के लिए भी चिन्तित थी। इसके अतिरिक्त पद्मावती-नागमती में सपत्नी कलह, रत्नसेन और गोरा के लिए माताओं का स्नेहभाव, रत्नसेन के लिए गोरा-बादल का संदर्भ करते हुए अपित हो जाना, राघव चेतन का कृतघ्न बन जाना, पद्मावती का अलाउद्दीन की कैद से पति को मुक्त करा लेना आदि आदि का चित्रण कर कवि ने यहाँ जीवन-पक्ष—लोक व्यवहार, को पर्याप्त महत्त्व दिया है। यही कारण है कि जहाँ इस काव्य का नायक रत्नसेन प्रेम के वशीभूत होकर सातो समुद्रों को पार करने का साहस दिखाते हुए मसनवियों में वर्णित—'फरहाद' और 'मजनू' की कोटि के नायकों के समकक्ष दिखाई देता है वहाँ पद्मावत में वर्णित लोकपक्ष के विभिन्न रूपों के कारण उसे भारतीय काव्यों के अन्य नायकों की कोटि में भी रखा जा सकता है। पद्मावत में युद्ध, यात्रा, स्थायी भक्ति आदि वर्णनों के कारण रत्नसेन केवल प्रेम पर मरने वाला नायक नहीं बन पाया अपितु उसके जीवन में लोकहित और शौर्य को भी चित्रित किया गया है। रत्नसेन में प्रेम का दीवानापन तो है ही, पर उसका जीवन हिन्दू परिवार की विभिन्न परम्पराओं से भी जुड़ा हुआ है, मसनवियों के नायकों के समान मात्र इस्क से निबद्ध नहीं है।

पद्मावत में दार्शनिक समन्वय का अनुशीलन करते हुए हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि यहाँ कवि ने भारतीय और अभारतीय दोनों ही तत्त्वों को वर्णित कर अपने हृदय की विशालता दिखायी है। जायसी ने जिस रहस्यवाद की चर्चा की है वह अधिकांश रूप में भारतीय अद्वैतवादी दर्शन से प्रभावित है। अद्वैतवाद ब्रह्म और जड़ जगत को तथा जीव और ब्रह्म अर्थात् आत्मा और परमात्मा को एक मानता आया है। जायसी में इस भाव को 'सर्वात्मवाद' के परिप्रेक्ष्य में देखना समुचित होगा। अपने चारों ओर की प्रकृति में उस ब्रह्म की छवि देखकर ऋषियों ने उसे 'सर्वं खलु इदं ब्रह्म' (सर्वत्र उसी का ही रूप दिखाई देता है) कहा था। कवि जायसी भी उस ब्रह्म की सत्ता को अपने चारों ओर देखता है—

उसी पारब्रह्म की ज्योति ही सूर्य, चांद और सितारों में प्रकाशित हो रही है। रत्नो, मोतियों और माणिक्यों में भी उसी की दी हुई झुलटि दिखायी देती है। उसी की मुस्कराहट ही जहाँ-तहाँ छिटकी हुई है—

“रवि ससि नखत दिपहि ओही जोती ।
रतन पदारथ माणिक मोती ॥
जहँ जहँ बिहसि सुभावहि हंसी ।
तहँ तहँ छिटकि जोती परगसी ॥”

ब्रह्म की सत्ता को सर्वत्र स्वीकार करते हुए भी जायसी जिस अभातीय भाव का वर्णन करता है वह है उसका ब्रह्म या ईश्वर को प्रिया के रूप में देखना । भारतीय अद्वैतवादी अपनी प्रेम-साधना में स्वयं को नारी और ब्रह्म को पुरुष के रूप में स्वीकार करते हैं जबकि जायसी ने ईश्वर को प्रिया पद्मावती के रूप में ही चित्रित किया है । सूफी साधक परमात्मा को प्रियतम मानकर चले हैं । उनके लिए मानवी प्रेम ईश्वर-प्रेम तक पहुँचने का एक सोपान है । इश्क हकीकी के लिए इश्क मिजाजी भी पहली मजिल है । इसी के द्वारा ही साधक स्वयं को मिटाकर खुदा के नूर को प्राप्त कर सकता है । सूफी साधक उस प्रियतम—माशूक को पाने के लिए उसके विरह में तड़पा करता है । सत्सार में उसे उसी माशूक का ही जलवा चारों ओर दिखाई देता है । इसी मत के अनुसार हिन्दी प्रेमाख्यान परम्परा के कवियों ने लौकिक प्रेम के माध्यम से अलौकिक प्रेम की अभिव्यजना की है । इन कवियों ने परमात्मा को प्रियतमा के रूप में और जीव को प्रेमी के रूप में ही चित्रित किया है । परमात्मा को प्रियतमा के रूप में चित्रित कर उसी के विरह में जीव को तड़पता हुआ दिखाना यह एक अभातीय जीवन दर्शन है जिसे जायसी, उसमान, मझन आदि कवियों ने अपने काव्यों में वर्णित किया है ।

इसी प्रकार पद्मावत में भारतीय हठयोगियों की योग साधना और सूफी साधना की चार अवस्थाओं शरीयत,^१ तरीकत,^२ मारिफत^३ और हकीकत^४ का वर्णन एक साथ कर कवि ने यहाँ भी साधना में समन्वय करने का यत्न किया है । सिंहलद्वीप के सिंहलगढ़ का वर्णन करते हुए कवि ने बताया कि—

नवौ खड नव पौरी औ तहं वज्र-केवार ।
चारि बसेरे सौ चढे सत सो उतरे पार ॥
नव पौरी पर दसवं द्वारा ।
तेहि पर बाज राज घुरियारा ॥

१. धर्मग्रन्थों में वर्णित विधि-निषेध का सम्यक् रीति से परिपालन करना ।
२. बाह्य कर्मकाण्ड से दूर हटकर शुद्ध मन से ईश्वर-चिन्तन ।
३. ज्ञानावस्था—अर्थात् सत्य दृष्टि का सम्यक् बोध ।
४. सिद्धावस्था—जिसमें साधक साध्य (प्रियतम) में लीन होकर प्रेममय बन जाता है ।

उपरोक्त पक्तियों में हठयोगियों द्वारा वर्णित योग-साधना का उल्लेख है। जहाँ स्थूल रूप से तो लगता है कि कवि गढ़ का वर्णन कर रहा है पर साकेतिक रूप से इसका एक आध्यात्मिक अर्थ भी है। साधक ये मानते आये हैं कि 'यत्त्रह्माण्डे तत्पिण्डे' अर्थात् जो संसार में दृष्टिगोचर होता है वह सब शरीर के भीतर ही देखा जा सकता है। यहाँ जिन नौ द्वारों का उल्लेख है वे नौ द्वार शरीर के ही रक्षक हैं और दशम द्वार वह ब्रह्मरंध्र है जो सिर के बीचोबीच अदृष्ट रहता है। हठयोगी प्राणायाम कर वायु के वेग को नौ रक्षकों से ऊपर उठाकर प्राणों को दशम द्वार तक ले जाते हैं, उसी साधना का संकेत यहाँ कवि ने दिया है। यह सम्पूर्ण संकेत भारतीय योग-साधना और विशेषतया हठयोगियों की साधना का महत्त्वपूर्ण अंग रहा है। इसका वर्णन करते हुए कवि ने यहाँ जिन चार बसेरों—शरीरगत, तरीकत, हकीकत और मास्फित का उल्लेख किया है, ये चारों सूफी-साधना के चार सोपान हैं। हठयोग साधना के भीतर इन्हें समन्वित कर कवि ने दो भिन्न ध्रुवों को एकत्र कर अपनी सहिष्णुता और गुण-ग्राहकता का परिचय दिया है।

पद्मावत के आरंभ में कवि ने अपने सृष्टि-वर्णन में जहाँ सात द्वीपों और नौ खंडों की चर्चा की है वह तो पुराणों के अनुसार ही है, पर यहाँ उसने मुस्लिम जीव-दर्शन में प्रचलित 'नूर' की उत्पत्ति की चर्चा भी की है। इसी क्रम सृष्टि के पांच तत्त्वों की अपेक्षा जायसी ने प्राचीन यूनानियों की कल्पनानुसार चार भूतों की बात की है जो इस प्रकार हैं—पृथ्वी, जल, तेज और वायु। भारतीय पांच तत्त्वों में आकाश को भी माना गया है जबकि फारस, अरब आदि मुस्लिम देशों में इसे एक स्थूल तत्त्व ही कहा गया है। जायसी ने इसे सितारों से जड़ा शामियाना कहा है जो बिना किसी आधार के अधर में लटका हुआ है—

गगन अन्तरिख राखा, बाज खब बिनु टेक ।

भारतीयों ने ब्रह्म और जीव के मिलन में बाधक माया को ही कहा है। जायसी ने एक ओर तो माया को स्वीकृति दी है और दूसरी ओर अभारतीय दर्शन के शैतान की कल्पना भी की है जो साधक को साध्य के पास जाने में बाधक माना जाता है। इसी प्रकार कवि ने पद्मावत के स्तुति खंड में उसे निर्गुण भी कहा है और दूसरी ओर ब्रह्म को नायिका पद्मावती के रूप में चित्रित कर उसके सगुण रूप को भी स्वीकृति दी है।

उपरोक्त विवेचन से ज्ञात होता है कि महाकवि जायसी ने भारतीय और अभारतीय जीवन दर्शन के अन्तर्गत प्रचलित विभिन्न तत्त्वों में समन्वय स्थापित कर दोनों जातियों—हिन्दू और मुसलमानों, में व्याप्त खाई को पाटने की एक महत्त्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह किया था।

धार्मिक मान्यताओं में समन्वय

जीवन के अन्य क्षेत्रों के समान जायसी ने धार्मिक क्षेत्र में प्रचलित मान्यताओं

का समन्वय प्रस्तुत कर अपनी उदारता का परिचय दिया। जायसी के युग में हिन्दू समाज में धर्म के क्षेत्र में अनेकानेक सम्प्रदाय प्रचलित थे। इन सम्प्रदायों में प्रमुख थे—वैष्णव, शैव और शाक्त। इन सम्प्रदायों में किसी प्रकार का सामंजस्य नहीं था। शैव, वैष्णवों की साधना का विरोध करते थे और वैष्णव शैवों की साधना एवं उपासना का उपहास करते थे। इधर शक्ति की पूजा की आड़ में शाक्तों ने गुह्य साधना के लिए पंचमकारों—मास, मदिरा, मुद्रा, मैथुन और मत्स्य के सेवन को स्वीकृति देकर इस क्षेत्र में बड़ी अव्यवस्था उत्पन्न कर रखी थी। सिद्ध साधक जनसाधारण को चमत्कारों से चमत्कृत कर अनेक प्रकार से बहका रहे थे। सत्य तो यह है कि आध्यात्मिक क्षेत्रों में नेतृत्व करने वाली ये धार्मिक शक्तियाँ स्वयं अधकार में भटक रही थी। इन्होंने जनता का मार्गदर्शन क्या करना था। इनके कारण तो स्थिति और भी गम्भीर हो गयी थी। उन दिनों हिन्दू समाज विभिन्न देवी-देवताओं की उपासना द्वारा मूर्ति पूजा में विश्वास रखता था जबकि विजेता मुस्लिम इन मूर्तियों को तोड़ने एवं कलात्मक मन्दिरों को ध्वस्त करने को ही इसलाम की सच्ची सेवा मानने लगा था। इसी संकीर्ण और धर्मोन्मादी दृष्टिकोण के कारण ही अनेकानेक कलात्मक मन्दिर धराशायी किये गए। इस धर्मोन्मादी पग की प्रतिक्रिया में हिन्दू भी मुस्लिम विरोधी दृष्टिकोण अपनाने को बाध्य हुए। हिन्दुओं ने मुस्लिम धर्म को हीन घोषित कर इसे घृणा की दृष्टि से देखने का प्रचार किया। इससे स्थिति और भी विषम हो गयी। धर्म के क्षेत्र में इस तनातनी का परिणाम यह निकला कि दोनों सम्प्रदायों में पृथक्ता की भावना और अधिक बढ़ने लगी। इस खीचातान में विजेता मुस्लिमों का पलड़ा भारी रहा और हिन्दुओं में सर्वत्र निराशा छाने लगी।

जायसी से पूर्व सिद्धों और सन्त कवियों ने दोनों जातियों की इस बढ रही दूरी को पाटने के अनेक यत्न किये पर उन्हें अपेक्षित सफलता नहीं मिली। इस असफलता का मुख्य कारण यह था कि इन लोगों ने तर्क और बुद्धि का सहारा लेते भाड़-फटकार की उपदेशात्मक शैली में अपनी बात कहने का यत्न किया। दोनों समाजों में प्रचलित अन्धविश्वासों, रूढ़ियों और कुप्रथाओं पर चोटों की और इन्हें उनसे दूर रहने का उपदेश दिया। इस शुष्क फटकार एवं उपदेशपरक शैली के कारण दोनों वर्गों के परम्परावादी लोग और भी तिलमिला उठे और उन्होंने स्वधर्म को बचाने के लिए सुदृढ़ किलेबन्दी शुरू कर दी, जिससे तथाकथित सभ्रात वर्गों में इनके विरोध का स्वर भी सुनाई देने लगा। इससे दोनों धर्मों के कर्मकाण्डी रूप फिर से उभरने लगे। प्रकारान्तर से यह भी कहा जा सकता है कि धर्म के क्षेत्र में निहित स्वार्थियों को एक बार फिर खुलकर खेलने का अवसर भी मिलने लगा।

जायसी ने सिद्धों और सन्तों की ताड़ना और उपदेशपरक प्रणाली के विपरीत कान्तासम्मित मधुर शैली और भावनामूलक सवेदनाओं की अभिव्यञ्जनाओं का अवलम्ब लेकर अपना कथ्य समाज तक पहुँचाने का विनम्र प्रयास किया जिसमें उसे पर्याप्त सफलता मिली। जन-भाषा का सहारा लेकर प्रचलित लोककथाओं के

माध्यम उस मानव जीवन के कोमल अंग—दाम्पत्य प्रेम, को उसने जिस रूप में अभिव्यक्ति दी, वह अन्ततः मानव-मात्र की प्रेमानुभूतियों का प्रतिनिधित्व करने लगी। जहाँ तात्कालिक धर्मोन्मादी मुस्लिम शासकों की दृष्टि में हिन्दू 'काफिर' थे और इन पर अत्याचार करना धर्म-विरुद्ध न था, वहाँ जायसी ने सर्वोत्कृष्ट कृति पद्मावत के पात्रों के रूप में हिन्दुओं को ही वरीयता प्रदान की। चित्तौड़ का राजा रत्नसेन जहाँ लौकिक कथा का सौंदर्योपासक नायक है वहाँ अध्यात्म के क्षेत्र में वह जीव का प्रतीक भी है और इसी कृति की नायिका—अर्निछसुदरी पद्मावती अध्यात्म के धरातल पर ब्रह्म की प्रतीक है जिसकी प्राप्ति के लिए रत्नसेन जीवन-भर साधना करता रहा। इनके अतिरिक्त आदर्श हिन्दू रमणी की प्रतीक नागमती, वीरता के मूर्त रूप गोरा और बादल आदि अन्य हिन्दू पात्रों को अपने आदर्श रूप में प्रस्तुत कर जायसी ने उस युग में जहाँ एक साहस का प्रदर्शन किया है वहाँ उसकी उदारता और सहिष्णुता का भी पता चलता है।

मूर्तिभजक मुस्लिम परिवार में उत्पन्न होकर भी उसने पद्मावत में रत्नसेन को सिंहलद्वीप के मन्दिर के द्वार पर एव वसंत पूजा के समय पद्मावती द्वारा देव-पूजन का वर्णन कर अपनी सदाशयता और समन्वयवादिता का परिचय दिया है।

संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि महाकवि जायसी धार्मिक विद्वेष और मदान्धता से कोसो दूर थे तभी पद्मावत हिन्दू धार्मिक मान्यताओं का चित्रण वे सफलतापूर्वक कर पाये हैं।

सांस्कृतिक समन्वय

जीवन के अन्य क्षेत्रों में व्याप्त सघर्षों के समान जायसी के युग में सांस्कृतिक क्षेत्र की स्थिति भी बहुत अच्छी नहीं थी। किसी भी देश की सभ्यता को अथवा सभ्यता के प्रतीक बाहरी स्थूल प्रतीकों को मिटाना जितना आसान है संस्कृति को मिटाना उतना आसान नहीं, संस्कृति का सम्बन्ध मानव के हृदय से है और वह सभी प्रकार के विप्लवों, अप्रत्याशित आघातों को सह कर भी किसी न किसी रूप में अपना अस्तित्व बनाये रखती है। युगविशेष की प्रतिकूल परिस्थितियों के दबाव में उसकी ज्योति मन्द तो पड़ सकती है पर वह सर्वथा बुझ नहीं सकती। भारतीय संस्कृति विश्व की प्राचीनतम संस्कृतियों में से एक है। ससार में समय-समय पर उठने वाले प्रचण्ड तूफानों के कारण अनेकानेक देशों की संस्कृतियाँ लुप्त हो कर मात्र इतिहास के पृष्ठों में रह गयी है जबकि भारतीय संस्कृति प्रचण्ड तूफानों में भी अपनी गरिमा को पताका फहराती रही है। जायसी के युग में सांस्कृतिक उपलब्धियों के प्रतीक अनेकानेक कलात्मक कृतियों एवं इन कृतियों के भण्डार मन्दिर और भव्य भवन तो नष्ट हो रहे थे, पर जनसाधारण के मनो में परम्परागत रूप से विद्यमान सांस्कृतिक मूल्यों—नैतिक धारणा, सौंदर्योपासक दृष्टि, मानवमात्र के प्रति मैत्री भाव, सामाजिक जीवन के प्रति आस्था, सहिष्णुता, समन्वय-वादी भाव, आदि आदि, को नष्ट कर पाना आसान नहीं था।

जायसी ने इसी तथ्य को भली-भांति हृदयंगम किया, फलतः पद्मावत में भारतीय परम्परा, आचार-विचारमूलक संस्कृति को अपनाकर उसने अत्यन्त ही सजीव चित्रण प्रस्तुत किये। कवि द्वारा चित्रित इन चित्रों में नागमती का विरह वर्णन, नागमती और पद्मावती का सती होना, गोरा-बादल का अपने स्वामी के लिए रण में खेत रहना आदि स्थल विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। जायसी ने पद्मावत में भारतीय संस्कृति से सबद्ध स्थलों को चित्रित करते समय जो भावुकता प्रदर्शित की है उससे कवि का इस संस्कृति के प्रति अनुराग स्पष्टतः प्रतीत होता है।

जायसी का पद्मावत केवल अपने युग का एक प्रेमाख्यान ही नहीं कवि ने इसमें इस युग के सांस्कृतिक इतिहास को भी निश्छल रूप से प्रतिपादित किया है। सूफी परम्परा में दीक्षित होने के कारण कवि ने कतिपय स्थलों पर प्रच्छन्न रूप से मुस्लिम संस्कृति के चित्र भी दिये हैं जिन्हें अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता। पद्मावत जैसी महान् कृति में अध्येता को हिन्दू और मुस्लिम संस्कृति का समन्वित रूप मिलता है तथापि हिन्दू संस्कृति को अधिक महत्त्व दिया गया है। कथानक, पारिवारिक जीवन, उपासना-पद्धति, जीवन के प्रति दृष्टिकोण आदि सभी दृष्टियों से इस का अनुशीलन करने पर इसी उपरोक्त कथ्य की ही पुष्टि की जा सकती है।

साहित्यिक समन्वय

पद्मावत में जायसी ने दर्शन, धर्मादि क्षेत्रों में तो समन्वय लाने का प्रयास किया ही है साथ ही पद्मावत के कथानक में भी इतिहास और कल्पना का मणि-काचन संयोग दिखाकर इस कृति को अन्यतम रूप प्रदान किया है। प्रेमाख्यान परम्परा के कवियों ने प्रायः कल्पनाप्रधान प्रेमकाव्यों की सर्जना की है पर पद्मावत इस का अपवाद माना गया है। इसका पूर्वार्द्ध अर्थात् रत्नसेन का सिंहलद्वीप से चित्तौड़ लौटने तक का कथानक तो प्रेम-कथा का कल्पित रूप ही है, पर उत्तरार्द्ध में कवि ने इतिहास-प्रचलित पात्रों, घटनाओं एवं युद्धों के साथ समन्वित करने का सुप्रयास किया है। इस ऐतिहासिकता के कारण काव्य के प्रबन्ध में शिथिलता आयी है या दृढ़ता यह एक पृथक प्रश्न है, पर यह निश्चित एक कल्पित प्रेमाख्यान को इतिहास के साथ में सुनिश्चित रूप प्रदान करना एक कठिनतम कार्य है जो जायसी के रचना-कौशल एवं अनुपम सूक्ष्म का ही परिणाम माना जायगा।

इसी प्रकार इस प्रेमाख्यान में भारतीय और मसनवी काव्य शैलियों का समन्वित रूप अंकित करना भी कवि के काव्य कौशल का परिचायक माना जायगा। जहाँ एक ओर तो रत्नसेन मसनवी काव्यों के नायक मजनू और फरहाद के समान नायिका को प्राप्त करने के लिए बड़े से बड़ा जोखिम उठाने को प्रस्तुत है और दूसरी ओर भारतीय काव्यों के नायकों के समान लोकसंग्रही प्रवृत्ति का प्रदर्शन करते हुए देवपाल, अलाउद्दीन से सघर्षरत हो अपने शौर्य का प्रदर्शन करता हुआ दृष्टिगोचर होता है। यहाँ एक ओर अनिद्ध-सुन्दरी नायिका पद्मावती को पाने के लिए रत्नसेन मसनवी

काव्यशैली के नायको की भान्ति प्रेम और व्याकुलता का अतिशय भाव चित्रित है तो इसी काव्य के अन्तर्गत नागमती सदृश आदर्श भारतीय रमणी का विरह चित्र भी कम हृदयद्रावक नहीं। यहाँ एक ओर भारतीय परम्परा के चरित काव्यों की शैली पर दोहा, चौपाई जैसे छन्द के माध्यम को अपनाया गया है तो दूसरी ओर ग्रन्थ के आरम्भ में अल्लाह, रसूल तात्कालिक शासक की प्रशंसा कर मसनवी काव्य परम्परा को भी इसमें गुम्फित करने की कुशलता दिखायी गयी है।

कथानक के स्वरूप और शैली में ही कवि ने केवल समन्वय नहीं दिखाया अपितु संस्कृत और फारसी की प्रचलित सूक्तियों को भी तद्बत प्रस्तुत कर अपनी गुण-ग्राहकता का परिचय दिया है।

जल-थल नग न होहि जोहि जोती ।

जल-जल सीप न उपनहि मोती ॥

बन-बन बिरिछ न चन्दन होई ।

तन-तन विरह न उपनै सोई ॥

कवि की इन पक्तियों पर 'चाणक्य नीति' के निम्नलिखित श्लोक की छाया देखी जा सकती है—

शैले शैले न माणिक्यम् मौक्तिक न गजे गजे ।

साधवो न हि सर्वत्र, चन्दन न वने वने ।

इसी प्रकार हाफिज के प्रसिद्ध शेर—

“अज्म दीदारे तू दारद जानवर लब आमद ।

बाज गरदद या बर आयद चीस्त फरमाने शुबा ॥”

की अविकल छाया जायसी की इस पक्ति में मिलती है—

“दहु जिउ रहै कि निसरै, काह रजायसु होई ।”

पद्मावत के उपमानों की योजना से भी यह ज्ञात होता है कि कवि ने जहाँ एक ओर भारतीय कवियों के समान कमल को नायिका एवं उसके आख, मुख, हाथ-पाव—का उपमान चित्रित किया है उसी प्रकार फारसी काव्यों में उरोजो के सौन्दर्य को अभिव्यक्त करने के लिए प्रचलित दाख और अग्रूर की कोपलो का वर्णन भी किया है।^१

फारसी काव्य परम्परा में केशो के लिए कस्तूरी को उपमान माना गया है तो भारतीय परम्परा में इनके लिए कालिन्दी, मवर, नाग आदि को उपमान रूप में ग्रहण किया गया है। जायसी ने एक स्थल पर इन दोनों उपमानों का उल्लेख कर दोनों प्रकार के उपमानों को प्रकाश दिया है।^२

१. “उठी कौप जस दाखि दाखा ।”—जायसी ग्रथावली

२. प्रथम सीस कस्तूरी केला ।... ..

जानहु लोटहि चढै भृङ्गा ।... ..

लहरै देइ जनहु कालिन्दी । फिर फिर भंवर होइ चितबंदी ।

सक्षेप में यह कहा जा सकता है कि जायसी का पद्मावत भारतीय प्रेम-भावना एवं मसनवी प्रेमकथा के समन्वित रूप का परिचायक है। कवि ने यहाँ दर्शन धर्म, संस्कृति, काव्यरूप आदि का सामंजस्य प्रस्तुत कर इस कृति को एक अत्यन्तम रूप प्रदान किया है। तात्कालिक युग में प्रचलित धर्मोन्माद की छाया से इसे बचाकर लेखक ने स्वयं को एक समन्वयवादी काव्यकार के रूप में प्रतिष्ठित किया है। विभिन्नता में एकता, गुण-ग्रहण क्षमता एवं उदारता की दृष्टि से जायसी का स्थान कवि-शिरोमणि गोस्वामी तुलसीदास के बाद आता है यद्यपि रचना-निर्माण की दृष्टि से जायसी ने यह प्रयास गोस्वामी जी से पहले ही कर लिया था।

जायसी और कबीर की तुलना

हिन्दी साहित्य के भक्तिकाल की निर्गुण धारा के अन्तर्गत ज्ञानमार्ग और प्रेममार्ग के नाम से दो उपधाराएँ स्वीकार की गयी हैं। इनमें ज्ञानमार्ग के प्रवर्तक महात्मा कबीर हैं और प्रेममार्ग के प्रवर्तक महाकवि जायसी। ये दोनों ही कवि मुख्यतः निर्गुण ब्रह्म के स्वरूप के उपासकों में परिगणित किये जाते हैं। इन्होंने अपनी रचनाओं में ईश्वर के जिस स्वरूप का चित्रण किया है, उसकी प्राप्ति के लिए जिस मार्ग का वर्णन किया है और इनकी विचारधारा के पीछे जो दार्शनिक चिन्तन की परम्परा है, उससे प्रतीत होता है कि ये दोनों ही महाकवि ज्ञान और प्रेम की अपनी-अपनी परम्परा का अनुसरण करते हुए भी किसी न किसी रूप में एक-दूसरे से प्रभावित हैं। यह पारस्परिक प्रभाव इनकी रचनाओं में कहीं पर तो प्रत्यक्ष रूप से दृष्टि-गोचर होता है और कहीं अप्रत्यक्ष रूप से। इस दृष्टि से जब हम इनका तुलनात्मक अध्ययन करते हैं तो इनमें कहीं पर तो अत्यन्त सामीप्य दिखाई देने लगता है और कहीं पर अत्यन्त दूरी। इस अन्तर का मूल कारण है इन महाकवियों के चिन्तन और मनन की अलग-अलग भूमिका। कबीर यदि भारतीय दर्शन से प्रेरणा लेते हैं तो जायसी फारस के दर्शन से। तब भी युग-विशेष के प्रभाव के कारण दोनों एक-दूसरे से कुछ सीमा तक प्रभावित भी लगते हैं।

इन दोनों युगद्रष्टा कवियों के तुलनात्मक अध्ययन के लिए इनके काव्य में व्याप्त जीवन दर्शन, उपासना प्रणाली, काव्य की प्रेरणा और सांस्कृतिक धरातल का विश्लेषण करना समीचीन होगा। जिससे ज्ञात होगा कि ये कवि किस सीमा तक एक-दूसरे से प्रभावित हैं और किस सीमा तक इनमें वैषम्य है।

जीवन-दर्शन

कबीर के काव्य का दार्शनिक आधार है अद्वैतवाद, जिसके अनुसार ईश्वर का अंश जीव उससे पृथक् होकर भी मूलतः उसी का अंश है। जीव को ब्रह्म तक पहुँचने में माया बाधा डालती है। इस माया के अनेक रूप हैं। यह त्रिविध—सत्त्व, रज, तम रूप रस्सी लेकर जीव को अपने वश में किये रहते हैं। और ठग बनकर जीव को भ्रम में

डाला करती है, जिससे जीव ब्रह्म तक नहीं पहुँच पाता । कबीर इसके छल-कपट को भल्से-भाति जानता है । तभी तो वह कहता है—

माया महा ठगनि हम जानी ।

तिरगुन फास लिए कर डोले,

बोले मधुरी वाणी ।

तीन गुणों का फदा हाथ लिए मधुर और लुभावनी वाणी द्वारा जीव को अपने वश में करके वह उसे ब्रह्म के समीप नहीं जाने देती ।

जायसी अद्वैतवादी तो नहीं पर सर्वात्मवादी अवश्य है । जायसी का यह सर्वात्मवाद उपनिषदों के 'सर्वं खलु इदं ब्रह्म' से मिलता-जुलता है । अपने चारों ओर ईश्वर की लीला को देखकर ही तो ऋषियों ने कहा था कि यह सब उस ब्रह्म का ही खेल है । सृष्टि के प्रत्येक तत्त्व में ईश्वर के नूर—तेज, को देखने वाले सूफी जायसी के काव्य के पीछे यही सर्वात्मवाद की दार्शनिक धारा कार्य कर रही है । जायसी ने पद्मावती के रूप-सौन्दर्य को स्थान या व्यक्ति विशेष में न देखकर समस्त सृष्टि में देखा था, सृष्टि के अणु-अणु में प्रिय की छाया को देखना, जीव और ब्रह्म में अभेद कल्पना ही तो सर्वात्मवाद का आधार है ।^१

उपनिषदों में प्रतिपादित सर्वात्मवाद एवं किसी सीमा तक शकर के अद्वैत को मानकर भी जायसी ने सूफी परम्परा के अनुसार माया को त्याज्य नहीं माना । अद्वैतवादी माया को स्त्री के रूप में भी कल्पित करते आए हैं और उसे ब्रह्म के मिलन में बाधक भी मानते आये हैं पर जायसी ने माया-रूपिणी स्त्री के अपार रूप-सौन्दर्य में तो ब्रह्म की छवि देखी है, उसका जीव—साधक तो उसी रूप की उपासना को ही चरम साध्य मानता रहा है । इस स्थल पर जायसी कबीर से सर्वथा भिन्न हो जाते हैं । इसके अतिरिक्त उन्होंने मुस्लिम धर्म की परम्परानुसार शैतान की कल्पना को भी स्वीकृति प्रदान की है जिसे वह खुदा की प्राप्ति में विघ्न डालने वाला ही मानता आया है । पद्मावत में राघव चेतन को शैतान कहना उसी मान्यता का ही अनुसरण करना है ।

जायसी और कबीर नाथपंथियों के हठयोग और योग-साधना से प्रभावित हैं । दोनों ने अपनी कृतियों में योग के ज्ञान और साधना की चर्चा की है, पर इस चर्चा में कबीर की पैठ कुछ अधिक है पर जायसी ने इस हठयोग में राजयोग का समन्वय कर इसे बहिर्मुखी साधना नहीं रहने दिया ।

कबीर ने हठयोग के सदर्म में कहा है कि ऐ मन जागते रहो, तू गाफिल हो गया तो चोर तुझे लूट लेगे । वह ज्ञानपरक वस्तु षट्चक्र की कनक कोठरी में रखी

१. रवि ससि नखत दिपहि ओही जोती । रतन पदारथ मानिक मोती ॥

जहं जह विहंसि सुभाविक हंसी । तह तहं छिटकि जोति परगसी ॥

है। इस कोठरी के पाच रक्षक सो गए तो वस्तु चली जावेगी। गगन मंडल मे ध्यान लगाने से जन्म-मरण के चक्र से जीव मुक्त हो जाता है। निरन्तर चिन्तन से ही यह ज्ञान मिलता है इसके लिए कही आने-जाने की आवश्यकता नहीं। राम रूपी रत्न की प्राप्ति होते ही जीव सशयमुक्त हो जाता है।^१ कबीर के मन ही मन विचार से स्पष्ट है कि ज्ञान के बिना मुक्ति नहीं मिल सकती।

महाकवि जायसी ने भी योग साधना का उल्लेख किया है जिसमे नाथपंथियो की योग साधना का प्रभाव स्पष्ट है। सिंहलद्वीप मे पहुचकर राजा जब पद्मावती को पाने की व्याकुलता दिखाते हुए अग्नि की गोद मे बैठने को उद्यत होता है तब शिव उसे सिंहलगढ़ पर चढने का मार्ग सुभाते हुए कहते है कि—

“गढ तस बाक जैस तोरि काया । पुरुष देख ओही की छाया ।
पाइये नाहि जूझ हठ कीन्है । जेहि पावा तेहि आपु चीन्है ।
नौ पौरि तेहि गढ मझियारा । औ तहं फिरं पांच कोटवारा ।
दसव द्वार गुप्त एक ताका । अगम चढाव वाट सुठि बाका ।
भेदे जाई सोई वह घाटी । जो लहि भेद, चढै होइ चाटी ।
गढ तर कुड तरन तेहि माहा । तह वह पंथ कहौ तोहि पाहा । .
चोर बैठ जस सेंधि संवारी । जुवा पैत जस लाव जुआरी ।”

जस मरजिया समुद्र घस हाथ आव तब सीप ।

ढूढि लेई जो सरग दवारी चढे सो सिंघल दीप ॥

शिवजी द्वारा रत्नसेन को बताये गए इस ‘सिंघलगढ़’ के रहस्य मे साधको की साधना का सम्पूर्ण रहस्य निहित है। नाभि से प्राणो को धीरे-धीरे ऊपर की ओर ले जाकर और काम-क्रोधादि पाच विकारो का विरोध कर जो योगी मूकुटि से भी ऊपर ब्रह्मरंध्र मे प्राणो को युक्तिपूर्वक ले जाता है वह ही ईश्वर तक पहुच सकता है और नहीं, यह सम्पूर्ण सत्य सिंहल की चढाई मे बताया गया। इसमे यह भी स्पष्ट किया गया कि हठ से नहीं स्वयं को पहचानने से ही इस मार्ग मे सफलता मिलती है आदि आदि।

१. मन रे जागत रहियो भाई ।

गाफिल होइ ‘बसत मति खोवे’ चोर मुसै घर जाई ।

षट चक्र की कनक कोठरी, वस्त भाव है सोई ॥

पच पहरवा सोई गए हैं, वस्ते जावण लागी ।

जुह मरण व्यापै कछु नाही, गगन मडल लै लागी ।

करत विचार मनही मन उपजी न कही गया न आया ।

कहै कबीर ससा सब छूटा, राम रतन धन पाया ॥”

कबीर ग्रथावली—डा० गुप्त, पृ० १५८-९

कबीर और जायसी के इन योग साधनापरक पदों को पढ़ने से विदित् होता है कि पहला ज्ञान-प्रधान है और उसके कथन की शैली सरस नहीं जबकि दूसरा अर्थात् जायसी उसी योग साधना को प्रेमाख्यान के सदमं विशेष में उसे सरसता से प्रतिपादित कर रहा है और इसी सन्दर्भ में उसने सूफी उपासना के चार बसेरों का वर्णन कर उस मत के प्रति अपने भुकाव का संकेत भी दे दिया है—

नवौ खड नव पौरी औ तह वज्रकेवार ।

चार बसेरे सो चढ़ै सत सो उतरे पार ॥

सूफी साधक नौ रङ्गों—नाक, कान आदि को पार कर दसमरंघ्र अर्थात् ब्रह्म-रंघ्र तक पहुँचने के लिए चार बसेरों—साधना के चार सोपानों शरीरगत, हकीकत, तरीकत और मारिफत को आवश्यक मानते हैं ।

कबीर की साधना में सूफी साधना का प्रभाव दृष्टिगोचर नहीं होता वह तो विशुद्ध हठयोग पर ही आधारित है जबकि जायसी का हठयोग सूफी साधना के चार सोपानों को भी अपने में समाहित किये हुए है । पर है दोनों ही रहस्यवादी ।

इन दोनों कवियों के रहस्यवाद पर विद्वानों ने भिन्न-भिन्न मत प्रकट किये हैं । डॉ० श्यामसुन्दर दास ने रहस्यवादी कवियों का विवेचन करते हुए कबीर के रहस्यवाद को सर्वश्रेष्ठ माना है । उनके अनुसार “रहस्यवादी कवियों में कबीर का आसन सबसे ऊँचा है । शुद्ध रहस्यवाद केवल उन्हीं का ही है । प्रेमाख्यानक कवियों (जायसी आदि) का रहस्यवाद तो टाट में मखमल के टुकड़ों के पैबन्द-सा लगा जान पड़ता है और प्रबन्ध से अलग उनका अभिप्राय नष्ट हो जाता है ।”

जहाँ श्यामसुन्दर दास ने जायसी के रहस्यवाद को हीन कोटि का और कबीर के रहस्यवाद को विशुद्ध चिन्तन कोटि का कहा है वहाँ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कबीर की तुलना में जायसी के रहस्यवाद की श्रेष्ठता स्थापित की है । “कबीर में जो कुछ रहस्यवाद है वह सर्वत्र एक भावुक या कवि का रहस्यवाद नहीं है । हिन्दी के कवियों में यदि कहीं रमणीय और सुन्दर रहस्यवाद है तो जायसी में, जिनकी भावुकता बहुत ही ऊँची कोटि की है ।”

आचार्य शुक्ल के मत का समर्थन करते हुए डॉ० चन्द्रबलि पाण्डेय ने लिखा है कि “कबीर का रहस्यवाद प्रायः शुष्क और नीरस है पर जायसी आदि का ऐसा नहीं है ।”

उपरोक्त मतों के आधार पर तो केवल यही कहा जा सकता है कि कबीर के रहस्यवाद में चिन्तन और बुद्धि पक्ष का आधिक्य है । यहाँ ज्ञान प्रेम पर हावी रहा है जबकि जायसी के रहस्यवाद में प्रेम को वरीयता मिलने से प्रेम पक्ष ज्ञान पक्ष पर हावी हो गया है ।

उपासना प्रणाली

कबीर और जायसी ने उपासना के क्षेत्र में निर्गुण ब्रह्म को ही अपना आराध्य

बनाया है। कबीर के राम निर्गुण है, उन्होंने राम को संसार के कण-कण में रमा हुआ कहा है। परस्परगत राम से भिन्न अलक्ष्य, अदृश्य एवं सर्वव्यापक राम की उपासना ही कबीर का लक्ष्य है। इसीलिए उसने पुकार कर कहा कि—

“दशरथ सुत तिहु लोक बखाना, राम नाम का मरम न जाना।”

जिन्होंने राम नाम के रहस्य को समझ लिया है वे राजा, राजकुमार दाशरथी राम की उपासना से परे निर्गुण, निर्विकार राम की उपासना करते हैं। कबीर का राम तो सूक्ष्मातिसूक्ष्म है। वह तो फूल की गंध से भी सूक्ष्म है और उसका न कोई मुह है और न ही माथा अर्थात् वह सगुण नहीं है—

जाके मुह माथा नहीं, नाही रूप कुरूप।
पुहुप बास ते पातरा, ऐसा तत्त्व अनूप॥

अपने आराध्य राम के इस स्वरूप का प्रतिपादन करके भी कबीर ने आराधना के आनन्दमय क्षणों में इसी सूक्ष्मातिसूक्ष्म आराध्य को सांसारिक सम्बन्धों के रूप में भी स्मरण किया है। वही राम कभी ‘मा’ के रूप में सम्बोधित किया गया तो कभी प्रिय के रूप में। साधना के चरम शिखर पर पहुँच कर साधक उसे माता-पिता, बन्धु, सखा आदि संबोधन देकर अन्ततः उसे अपना सर्वस्व मानने को प्रस्तुत हो जाता है।^१ यही बात कबीर की निम्नलिखित पंक्तियों में भी दृष्टिगत होती है—

“हरि जननी मैं बालक तेरा”

× × ×

“राम मेरे पीव मैं राम की बहुरिया”

कबीर ने ईश्वर के लिए ये जो सांसारिक संबोधन—माता, पति आदि, दिये हैं, इससे यह नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने ईश्वर को सगुण मान लिया है। यह संबोधन तो साधना की किसी विशिष्ट अवस्था विशेष के द्योतक है न कि उसकी दृष्टि-परिवर्तन के।

कबीर के समान जायसी ने भी अपनी धार्मिक रचनाओं के समान पद्मावती में भी निर्गुण ब्रह्म की स्तुति की है। स्तुति खंड में इस प्रकार की स्तुति कर के भी उसने उस ब्रह्म को उपासना माधुर्य भाव से भी दिखाई है। पद्मावती के अतिशय सौन्दर्य में ही उसे खुदा का तूर दिखाई दिया और रत्नसेन जोकि साधना के क्षेत्र में जीव का प्रतीक है वह पद्मावती के सौन्दर्य से अभिभूत होकर उसे प्राप्त करने के लिए साधना के पथ पर अग्रसर होता है। प्रकारान्तर से यह कहा जा सकता है कि जायसी

१. त्वमेव माता च पिता त्वमेव।

त्वमेव बन्धुश्च सखा त्वमेव।

त्वमेव विद्या द्रविणं त्वमेव।

त्वमेव सर्वं मम देव देव॥

ने ईश्वर के निर्गुण स्वरूप का अवलंब लेकर भी उसे अनिष्ट सुन्दरी नायिका के रूप में ससार में अवतरित कराया है ।

कबीर ने ईश्वर को नायक—पति के रूप में प्रस्तुत किया है तो जायसी ने नायिका—प्रिया के रूप में ही उसकी अवतारणा की है । कबीर पर सूफियों की प्रेम-भावना का प्रभाव तो लक्षित होता है पर कबीर इन सूफियों की सौन्दर्योपासक भावना को नहीं अपना पाये । कबीर अपने लाल की लाली से चमत्कृत होकर स्वयं भी अपने लाल (प्रिय) की लाली में रग तो जाते हैं पर उनमें वह बात कहा जो उसे प्रिय के रंग में डुबा देती—

लाली मेरे लाल की जित देखो तित लाल ।

लाली देखन मैं गयी मैं भी हो गयी लाल ॥

कबीर तो अपने प्रिय के रंग में रंग ही गया पर जायसी की पद्मावती—जो कि परब्रह्म की प्रतीक है, के रूप की आभा से सम्पूर्ण सृष्टि आभासित हो रही है । उसका रूप सृष्टि के सारे तत्त्वों में किस प्रकार छिटा हुआ है । इस छवि को कवि ने इस प्रकार अंकित किया है—

“रोव रोंव पै वान जो फूटे । सूतहि सूत रहिर मुख छूटे ।
सूरज बूढ़ि उठा होइ ताता । औ मजीठ ठेसु बन राता ।
भा वसत राती वनसपती । औ राते सब जोगी जती ।
पुहिमि जो भीजि भण्ड सब गेरु । औ रात तह पखि पंखेरु ।
राती सती अगिनी सब काया । गगन मेघ राते तेहि छाया ॥”

उपासना क्षेत्र में निर्गुण ब्रह्म के पश्चात् दोनों कवियों ने गुरु को ही अधिक महत्त्व दिया है । कबीर तो गुरु और गोविन्द में से गुरु को ही वरीयता देते हैं क्योंकि उसके मार्गदर्शन के बिना वह गोविन्द को समझ ही न सकते थे—

“गुरु गोविन्द दोउ खडे, काके लागू पाय ।

बलिहारी गुरु आपने, जिस गोविन्द दियो बताय ॥”

इसी प्रकार जायसी भी मानते हैं कि हीरामन सुआ ही गुरु है जिसने रत्नसेन को पद्मावती की आराधना की प्रेरणा दी । उसके अभाव में साधक (रत्नसेन) को कोई मार्ग न दिखा सकता था । -

‘गुरु सुआ जेहि पंथ देखावा ।

बिन गुरु जगत को निर्गुण पावा ॥’

बिना गुरु के उस निर्गुण, निराकार ब्रह्म की प्राप्ति भी नहीं की जा सकती । इसीलिए गुरु को सग लेकर ही साधना के मार्ग पर आगे बढ़ा जा सकता है ।

दोनों ही कवियों ने अपने-अपने उपासना-मार्ग पर अग्रसर होकर जो रहस्यवाद की भाँकी प्रस्तुत की है उसका विश्लेषण करने पर ज्ञात होता है कि ये दोनों कवि

साधनापरक रहस्यवाद क्षेत्र में तो एक से हैं। दोनों ही नाथपंथियों की हठयोग साधना और कुडली योग से प्रेरणा लेकर चले हैं पर आगे चलकर दोनों में एक विशेष अन्तर परिलक्षित होता है। कबीर के ये रहस्यवादी चित्र भारतीय भक्ति मार्ग, श्रुति-ग्रन्थों और सिद्धों के प्रभाव के कारण जहाँ आध्यात्मिक, ऐकान्तिक एवं व्यक्तिपरक बन जाते हैं वहाँ जायसी के रहस्यवादी चित्रों में सूफी साधना की अनुभूति प्रधान 'छोक' दिखाई देने लगती है। एक विस्तृत प्रेमाख्यान के संदर्भ में अभिव्यक्ति, ये चित्र अपेक्षा-कृत मधुर, सरस एवं नाटकीय वातावरण को मूर्तता प्रदान करते हैं।

“काहे री नलिनी तूँ कुम्हलानी ।
तेरे ही नाल सरोवर पानी ।
जल मे उतपति जल मे वास ।
जल मे नलिनी तोर निवास ।
न तलि तपति न ऊपर आग ।
तोर हेतु कहु कासनि लागि ।
कहै कबीर जे उदिक समान ।
ते नहि मुए हमारे जान ॥”

—कबीर

यहाँ प्राकृतिक प्रतीको के माध्यम से रहस्याभिव्यक्ति की गयी है जिसमे कबीर भावुकता की चरम सीमा का स्पर्श कर रहे हैं ।

जायसी प्रिय के 'नूर' को समस्त सृष्टि में देखकर भी अपने हृदय में उसे टटोलते हुए कहते हैं कि वह तो हृदय के भीतर पर उससे मेल हो तो कैसे?—

पिय हृदय मे भेट न होई ।

को रे मिलाव, कहौ केहि रोई ।

कबीर भी उसे बाहर नहीं रहने देना चाहते । वह चाहते हैं कि उसका 'पिउ' एक बार उसके नेत्रों में समा जाए तो वह उसे वहाँ बन्द कर लें ताकि वह उसका ही बन के रह जाए—

नैना अन्दर आव तू नैन भापि तुउ लेहु ।

न मैं देखु और कुं न तोहि देखन देहु ॥

x

X

X

सुखिया सब संसार है खावे और सोवे ।

दुखिया एक कबीर है गावे और रोवे ॥

इस प्रकार के सरस चित्रों को अंकित कर कबीर ने अपनी रहस्यभावना को सरसता प्रदान की है तो भी उसके कथनों और चित्रों में जायसी सदृश रसानुभूति नहीं मिलती। इस अन्तर का कारण है जायसी का दृष्टिकोण जो सर्वथा प्रेम से अव्यप्राणित है।

दोनों के तुलनात्मक अध्ययन से यह दिखाना अभीष्ट नहीं है कि किसकी उपासना-प्रणाली श्रेष्ठ है और किसकी अश्रेष्ठ। यहाँ इस अध्ययन और विश्लेषण से यह अभीष्ट था कि ये दोनों किस सीमा तक एक दूसरे से प्रभावित हुए हैं। उपरोक्त अध्ययन से स्पष्ट है कि दोनों की उपासना का आलंबन निर्गुण ब्रह्म है, दोनों ने माया को अकित किया है पर कबीर की माया शकर के अद्वैतवाद के अनुसार है तो जायसी की माया ही उपासना का केन्द्र है जबकि कबीर उससे छुटकारा पाने को आतुर है।

दोनों ने सिद्धो के योग को ग्रहण किया है पर कबीर की साधना ज्ञानपरक है जबकि जायसी की प्रेमपरक। कबीर यहाँ किसी सीमा तक सूफियो से प्रभावित हुए हैं पर उनके सौन्दर्य पक्ष को वह आत्मसात् नहीं कर पाये। कबीर साधना में नारी भाव अपनाकर ब्रह्म में लीन होना चाहते हैं तो जायसी नारी प्रेम के मधुर भाव की उपासना कर जीव को उसमें तल्लीन करने में ही अपनी साधना की चरम परिणति मानते हैं।

काव्य की प्रेरणा

कबीर और जायसी के काव्य के प्रेरणा-स्रोत पर विचार करने से ज्ञात होता है कि कबीर के काव्य में साधक की जिस सवेदना और तडपन के चित्र मिलते हैं, उन्हें सूफी प्रेमाख्यानों की रसानुभूति से प्रभावित कहा जाता है, इसमें आशिक सत्य तो हो सकता है पर पूर्ण सत्य नहीं, क्योंकि भारतीय साहित्य की परम्परा में भी माधुर्य भाव का नितान्त अभाव न था। साख्य दर्शन जैसे शुष्क समझे जाने वाले उपनिषद में भी ब्रह्म एवं प्रकृति को पुरुष और जीव को स्त्री के प्रतीक के रूप में अभिहित किया गया है। तत्त्व ज्ञान के कोप वृहदारण्यक उपनिषद में जीवात्मा और परमात्मा के मिलन को प्रिय और प्रिया के आलिंगनबद्ध मिलन से उपमित किया गया है जहाँ अपनी प्रियतमा द्वारा आलिंगित प्रिय बाह्य ज्ञान शून्य हो जाता है। उपनिषद की इस उपमा में प्रणयी युगल के मिलन की जिस मादक स्थिति का चित्रण है कबीर को इससे भी काव्य-प्रेरणा मिली होगी अन्यथा वह सूफियो के प्रेम के समग्र प्रभाव को ग्रहण करते तो ब्रह्म को प्रिया—माशूक और जीव को प्रिय—आशिक का रूप भी दे सकते थे, जो उन्होंने नहीं दिया।

जहाँ तक जायसी का सम्बन्ध है उसके काव्य की प्रेरणा तो सूफी सिद्धान्त में निहित है ही जिसे पद्मावत में उन्होंने प्रेम सुरा के रूप में अनेकप्रा अकित किया है—

पद्मावत में पद्मावती और रत्नसेन की पहली मिलन मधुयामिनी में जब रत्नसेन उसके रूप-लावण्य के उपभोग के लिए अत्यन्त विह्वलता दिखाता है तो प्रियतमा को सुराही और प्रिय को रसभरे प्याले की उपमा देकर पद्मावती उसे कहती है कि इस प्रेम-सुरा को धीरे-धीरे चखकर ही पिये। इस पर रत्नसेन ने कहा कि प्रेम सुरा

के पीने वालो को जीवन-मरण का डर ही नहीं रहता ।^१

सुनु धनि ! प्रेम मुरा के पिये ।

मरन जियन डर रहे न हिये ।

भला मदिरा सामने पड़ी हो और पीने वाला अपने को संभाल सके, यह कैसे संभव है—

जहा मद तह कहां संभारा ।

कै सो खुमरिहा कै मतवारा ॥

कबीर ने भी रामनाम के रस की खुमारी का वर्णन किया है। कबीर के अनुसार हरि के नाम-रूपी रस के पान करते ही जो खुमारी आती है फिर वह जा^२ का नाम नहीं लेती। उस खुमारी में तन-मन का होश भी नहीं रहता और व्यक्ति मद-मस्त होकर यत्र तत्र घूमा करता है। एक बार ही उस रस का पान करने पर शेष कुछ नहीं रहता, कुम्हार द्वारा पकाये गए घट को फिर आच पर जैसे नहीं रखा जाता वही स्थिति खुमारी प्राप्त साधक की भी होती है—

हरि रस पिया जाणिए जो कबहु न जाई खुमार !

मै मंत्ता धूमत रहै नाही तन की सार ॥

×

×

×

राम रसायन प्रेम रस पीवत अधिक रसाल ।

कबीर पीवण दुर्लभ है मागे सीस कलाल ॥

दोनों कवियों के प्रेरणा-स्रोतों से स्पष्ट है कि कबीर अंशतः सूफी प्रेम-परम्परा से प्रभावित होते हुए भी भारतीय परम्परा से जुड़ा हुआ है तो जायसी अंशतः फारसी प्रेम परम्परा से प्रेरित है।

काव्य-शिल्प की दृष्टि से यदि विचार करें तो कबीर का काव्य मुक्तक काव्य की कोटि में आता है और जायसी का प्रबन्ध के अन्तर्गत। कबीर की भाषा पंजाबी, राजस्थानी, गुजराती, पूर्वी का मिश्रित रूप है जिसे आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'खिचड़ी भाषा' की सज्ञा प्रदान की है तो जायसी की भाषा ठेठ अवधि है जो एक क्षेत्र-विशेष के ग्रामीण अंचल की भाषा है।

रचना के उद्देश्य पर विचार करने पर ज्ञात होता है कि जायसी यश के लोभ का संवरण नहीं कर सके। इसे लोभ कहे या व्यक्ति की सहज कामना यह एक विवादास्पद प्रश्न है, क्योंकि आचार्य मम्मट ने तो काव्य के प्रयोजनों में सर्वप्रथम यश की चर्चा की है—

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहार विदे शिवेतरक्षतये ।

सद्यः परनिर्वृत्तये कान्ता सम्मित्तयोपदेशयुजे ॥

१. बिनती करै पचावती बाला । सो धनि मुराही पीउ पियाला ।

..

पै पिय वचन एक सुनु पिय मोरा । चखि पिग्रहु मधु थोरहु थोरा ।

जायसी ने यश की कामना करते हुए कहा—

औ मैं जानि गीत अस कीन्हा ।

सकु यह रहै जगत मे चीन्हा ॥

इस दृष्टि से यश की कामना कर जायसी ने 'कान्ता सम्मित' शैली में पद्मावत, अखरावत और आखिरी कलाम की रचना की, जबकि कबीर सदृश फक्कड़ सत ने 'ब्रह्म चिंतन' के लिए ही कविता की। कविता उसके लिए साधना थी साध्य तो ब्रह्म-चिंतन ही था।

दोनों महाकवियों की तुलना करते हुए जब हम इनके काव्य के सांस्कृतिक धरातल पर विचार करते हैं तो इस निर्णय पर पहुंचते हैं कि दोनों कवियों के काव्य का धरातल भारतीय है। कबीर तो पूर्णतः, भारतीय सांस्कृतिक पृष्ठभूमि से जुड़ा हुआ है ही, जायसी भी भारतीय संस्कृति, वातावरण से अपने-आपको जोड़कर ही चला है। केवल अन्तर इतना है कि वह मूल रूप से सूफी प्रेमाख्यान परम्परा का कवि है। इस्लाम के धार्मिक संस्कारों का उस पर गहरा प्रभाव भी है जो अखरावत और आखिरी कलाम में स्पष्ट रूप से उभर कर आया है, पर पद्मावत में उसने संकेतित रूप में फारस की संस्कृति की झलक अंकित करते हुए भी समग्र प्रभाव की दृष्टि से भारतीय संस्कृति, परम्परा, आचार-व्यवहार का सफल चित्रण प्रस्तुत किया है।

डा० वासुदेव शरण अग्रवाल के शब्दों में—“मध्यकालीन सांस्कृतिक इतिहास की महत्त्वपूर्ण सामग्री 'पद्मावती' के अध्ययन का इतर रोचक विषय है। जिस प्रकार बाण के 'हर्ष चरित' में सातवीं शती के भारत का समृद्ध रूप देखने को मिलता है उसी प्रकार सोलहवीं शती की भारतीय संस्कृति का पल्लवित रूप 'पद्मावत' में प्राप्त होता है।”

अन्त में यह कहा जा सकता है कि दोनों कवियों के काव्य में साम्य और वैषम्य होते हुए भी इतना तो निश्चित है कि इन्होंने अपने समय समाज में फैली विषमता, पारस्परिक द्वेष और मतभेदों को कम करने का महत्त्वपूर्ण कार्य किया। कबीर की खडन-मडन शैली थी। उसने क्रान्तिकारी बन युग के अन्धविश्वासों और समाज के दोनों वर्गों की सामाजिक, धार्मिक रूढ़ियों पर चोट की, इससे वह उस समय लोकप्रियता प्राप्त न कर सका। परन्तु जायसी ने 'कान्तासम्मित' मधुर भावों से युक्त शैली का अवलंबन कर विरोधों में सामंजस्य लाने का महत्त्वपूर्ण प्रयास किया। इसलिए कबीर की अपेक्षा उसका प्रभाव अधिक हुआ। दोनों का ही अपने-अपने क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण स्थान है तो भी इतना तो निश्चित है कि कबीर में बुद्धि पक्ष प्रधान है तो जायसी में हृदय पक्ष।

जायसी का योगदान

मलिक मुहम्मद जायसी के कर्तृत्व के अनुशीलन के आधार पर कहा जा सकता है कि वह युग प्रतिनिधि कवि थे। उनके 'पद्मावत' में काव्य का उत्कर्ष तो है ही, पर

उन्होंने इस कृति में तात्कालिक धार्मिक और सामाजिक दशा के जो चित्र प्रस्तुत किये उनका अपना विशिष्ट स्थान है। जीवन के इन चित्रणों से स्पष्ट है कि कवि ने अपने परिवेश का अध्ययन बहुत समीप से किया था। किसी भी श्रेष्ठ कवि की पहचान यही है कि उसकी कृति में उसके युग की समस्याओं और घटनाओं को प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से चित्रित किया गया हो। अन्यथा यही समझा जाता है कि कवि ने अपनी कृति में युगधर्म का निर्वाह नहीं किया। साहित्य में युगधर्म के निर्वाह के आधार पर कहा जाता है कि साहित्य और समाज का परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध है अथवा साहित्य समाज का दर्पण है।

निस्संदेह एक कवि और सामाजशास्त्री में अन्तर है। कवि अपनी रचना में तात्कालिक घटनाचित्रों को इस कौशल से गुम्फित करता है कि सामाजिक घटनाएं उसकी रचना के प्रबन्ध-कौशल और रस विधान में बाधक न बनें। इसलिए बहुधा वे घटनाएं सकेतित रूप में ही अंकित रहती हैं। कभी-कभी कवि उन समस्याओं या घटनाओं के परिणामों और समाधानों का भी उल्लेख अपनी कृति में प्रस्तुत कर देता है, पर ये सब वाच्य कम और व्यंग्य अधिक होती हैं। यह सभी कुछ कवि या साहित्यकार के रचना-कौशल पर ही निर्भर करता है। तुलसी और जायसी सदृश युगद्रष्टा कवियों ने अपने समय के समाज को अपने प्रबन्ध काव्यों में समुचित रूप से चित्रित कर यह सिद्ध कर दिया है कि कला कला के लिए नहीं अतितु कला जीवन के लिए है।

हिन्दी का प्रथम महाकाव्यकार

जायसी हिन्दी के प्रथम महाकाव्यकार है, जिनकी रचना पर कोई विवाद नहीं। इनसे पूर्व हिन्दी की जिननी कृतियाँ हैं उनके समय, भाषा, शैली आदि को लेकर विद्वानों में अनेकानेक मतभेद हैं। अनेकविध प्रक्षिप्ताशों के कारण उनके अस्तित्व पर भी अनेक प्रश्नचिन्ह लग गये हैं। चन्द लिखित 'पृथ्वीराज रासो' के अनेक संस्करणों के कारण हिन्दी का प्रथम महाकाव्य विद्वानों के चित्पण्डावाद का शिकार हो गया है। इस काव्य की भाषा, शैली, आख्यान, इतिहास एवं उपलब्ध विविध प्रतियों के कारण इसका महाकाव्य धूमिल हो गया है। लगभग यही बात आदिकाल और बीर गाथा काल की अन्य उत्कृष्ट कृतियों के ऊपर भी चरितार्थ होती है।

जायसी से पूर्व हिन्दी साहित्य की ज्ञानमार्गी शाखा के प्रवर्तक सत कबीर की रचनाएं भी अटपटी भाषा, ताड़न-प्रताड़न शैली के कारण विद्वानों में समादृत नहीं हो सकी। कबीर ने प्रबन्ध शैली में न लिखकर मुक्तक शैली में ही रचना की है। आचार्य परम्परा ने सुनिश्चित भाषा एवं अस्पष्ट शैली के कारण उसे अपेक्षित महत्त्व नहीं दिया।

उपरोक्त तथ्यों के सदर्थ में यदि जायसी के काव्य का अनुशीलन किया जाय तो इस दृष्टि से जायसी एक भाग्यशाली कवि है। इसके काव्य की भाषा ठेठ अवधि है। भावाभिव्यंजना की दृष्टि से यह भाषा पूर्णतः सक्षम है। सरलता, सरसता, प्रवाहमयी शैली एवं माधुर्य के कारण इस भाषा का अपना एक विशिष्ट महत्त्व है।

जायसी के इस प्रेमाख्यान महाकाव्य की आधारभूमि जन-जीवन में प्रचलित प्रेमाख्यान ही हैं, जो मौखिक परम्परा से उत्तर भारत के जीवन में पूर्णरूपेण प्रतिष्ठित हो चुके थे। जायसी की जन्मभूमि भी इन प्रेमाख्यानों की दृष्टि से अत्यन्त ही उर्वर थी, जिसका प्रभाव कवि पर पड़ना सहज और स्वाभाविक है। कवि के जन्मस्थान में साहित्यिक उर्वरता का वास्तविक रूप क्या था इस पर अपने विचार व्यक्त करते हुए एक विद्वान ने कहा है कि कवि की जन्मभूमि में “जनसाधारण में अब भी साहित्य की एक जागृत और सजीव परम्परा विद्यमान है। आज भी कोई ऐसा गांव न होगा जिसमें दो-चार सौ कवित्त याद रखने वाले दो-चार कविताप्रेमी न निकल आवें। जीवन के हर काम और बात बात में कवियों की उक्ति को उद्धृत करना यहाँ की बोल-चाल की विशेषता है।”

इस उद्धरण के आधार पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि साढ़े चार सौ वर्ष गुजर जाने के बाद भी जो धरती साहित्यिक दृष्टि से ऊसर नहीं हुई वह जायसी के समय कितनी उर्वर रही होगी, इसकी कल्पना की जा सकती है। सरस आख्यानों और साहित्यिक दृष्टि से उर्वर भूमि पर जन्मे और पले जायसी ही पद्मावत सदृश सरस और उत्कृष्ट रचना कर सकते थे जिसे हिन्दी का प्रथम निर्दोष महाकाव्य कहलाने का सौभाग्य प्राप्त हुआ।

जायसी ने ‘पद्मावत’ में मसनवी काव्यशैली और भारतीय काव्यशैली का एवं दार्शनिक दृष्टिकोणों का समन्वय प्रस्तुत कर भिन्नता में एकता स्थापित करने का एक प्रयास किया था जिसके परिणाम और भी अच्छे होते यदि उन्हें तात्कालिक युग में अपेक्षित सहयोग मिल पाता। जायसी ने दो भिन्न संस्कृतियों के प्रतिनिधि हिन्दू-मुस्लिमों में एकता लाने का जो सुप्रयास किया था वह मुगल शासकों की सकीर्णता एवं अनुदारता के कारण आगे न बढ़ पाया। शासकों के आदेश से मुद्राओं और सिक्कों में अंकित नागरी अक्षर हटा दिये गए, फलतः दोनों जातियों में तनाव बढ़ने लगा और जायसी सदृश उदार साधकों की साधना फलवती न हो सकी। इसी प्रकार कतिपय सूफी साधकों ने प्रेमाख्यानपरक रचनाओं को सूफी मत की सम्पत्ति घोषित कर इन कृतियों में निहित मानवी आदर्शों के प्रसार को एक अनपेक्षित क्षति पहुँचाई। पद्मावत की भाषा अवधि का अपना एक विशेष महत्त्व होने पर भी यह भाषा क्षेत्र विशेष से आगे बढ़कर लोकप्रिय न हो पायी। मानस की अवधि का प्रसार इसका अपवाद है, इसका कारण है मानस की भाषा का संस्कृतमय रूप और मानस का एक धर्मग्रन्थ होना। इस दृष्टि से पद्मावत की भाषा ‘मानस’ की भाषा से पिछड़ गयी। अपेक्षित प्रसार और प्रचार के अभाव में पद्मावत में वर्णित आदर्श कवि की सामंजस्य-भावना के द्योतक होते हुए भी हिन्दू-मुस्लिमों में अपेक्षित सामंजस्य स्थापित न कर पाये।

परिस्थितियों और वातावरण ने कवि के सामंजस्य को प्रसारित नहीं होने दिया। इससे कवि की सामंजस्य भावना का महत्त्व तब भी कम नहीं होता, क्योंकि

इस देश में अनेकानेक अवतारों, महापुरुषों, समाज सुधारकों के जन्म लेने एवं महत्त्वपूर्ण उपदेश देने पर भी यदि समाज उनका लाभ नहीं उठा सका तो इससे उन अवतारों या महापुरुषों का महत्त्व कम नहीं होता। इसमें दोष तो है उन लोगों का जिन्होंने उनके बताये मार्ग पर न चलकर अपने को रसातल में पहुँचा दिया है। इस दृष्टि से कहना होगा कि जायसी ने अपने युग में छिन्न-विछिन्न समाज को जो ईर्ष्या-द्वेष का शिकार होकर सतप्त हो रहा था और जो विजेता और पराजित के रूप में अहंकार और हीन भावना का शिकार हो रहा था, जो अपने धर्म को श्रेष्ठ और दूसरे के धर्म को अश्रेष्ठ बताकर भेदभाव की खाई को और भी चौड़ा कर रहा था, उस समाज को कवि ने जिस सामाजिक सूत्र में अनुस्यूत किया था उसका महत्त्व तब भी था और अब भी है।

जायसी ने पञ्चावत में जहाँ अपने युग की स्थिति पर प्रकाश डाला था वहाँ उसके मानवता प्रेम के एवं समन्वय के सिद्धान्त जितने उपयोगी तब थे उतने आज भी हैं। इस तथ्य को चरितार्थ करने से पूर्व हमें तात्कालिक भारत की सामाजिक स्थिति का और वर्तमान सामाजिक स्थिति का संक्षिप्त अध्ययन करना तर्कसंगत प्रतीत होता है।

वर्तमान सामाजिक सदर्थ और जायसी

जायसी के पञ्चावत के अनुशीलन के आधार पर यह कहा जा सकता है कि कवि ने इसमें जिन मानवी आदर्शों की चर्चा की है, प्रेम को जिस रूप में महत्त्व दिया है, हिन्दू सस्कृति की गरिमा जिस रूप में प्रतिपादित की है, महाकाव्य के सम्पूर्ण आख्यान में जिस उदारता और सामाजिक को प्रतिष्ठापित किया—इन सभी आदर्शों का आज के भारतीय समाज में भी उतना ही महत्त्व है जितना कि जायसी के समय था। यदि किसी कारण से जायसी द्वारा प्रतिपादित समन्वयवाद उस समय अपेक्षित फल नहीं ला सका तो आज भी वह निष्फल होगा, ऐसा सोचना समीचीन न होगा।

आज के सामाजिक सदर्थ पर विचार करने से विदित होता है कि भारत में एक हजार वर्ष के बाद भी हिन्दू और मुस्लिमों में जितना सामाजिक और पारस्परिक विश्वास का भाव होना चाहिए था, दुर्भाग्य से वह नहीं बन पाया। सत्तार में मुसलमान जहाँ भी गया है वह वहाँ की भूमि, भाषा, सस्कृति, सभ्यता में अपने को आत्मसात करता रहा है। रूसी गणराज्य में रहने वाला मुस्लिम समाज वहाँ का होकर रह गया है, उसने उस धरती की भाषा, भाव और सस्कृति से एकरसता बना ली है। ईरान, इंडोनेशिया और विश्व के अन्यान्य देशों (मुस्लिम देशों को छोड़कर) में वह जहाँ भी रहता है अपने को उन समाजों का अंग मान कर रहता है, पर दुर्भाग्य से भारत में ऐसा नहीं हो पाया। भारत का अधिसंख्य मुस्लिम आज भी उन्हीं मान्यताओं और रीति-रिवाजों से बंधा हुआ है जिन्हें उसके कुछ पुरखे कभी बाहर से अपने साथ लाए थे। फलतः भाषा, पहनावा, चिंतन, धर्म आदि अनेक दृष्टियों से आज भी वह अपना पृथक् अस्तित्व बनाये रखने के लिए सघर्षरत है। सदियों का यह हिन्दू-मुस्लिम भेद-भाव एवं पृथक्तावादी दृष्टिकोण सामाजिक जीवन से बढ़ता हुआ राज-

नीतिक क्षेत्र में पहुँचकर पाकिस्तान के विषयों के रूप में अस्तित्व में आया; जिसके फलस्वरूप १९४७ में दस लाख से अधिक लोक मृत्यु का ग्रास बने और एक करोड़ से अधिक लोगों को अपने पूर्वजों की धरती और अरबों रुपये चलाचल संपत्ति से हाथ धोने पड़े। इस दुर्भाग्यपूर्ण दुर्घटना के बाद लगता था कि इस प्रायद्वीप में शान्ति हो जायगी और लोग अपनी भूलों का प्रायश्चित्त कर भविष्य में एक-दूसरे को भली-भाँति समझते हुए शान्तिपूर्वक दोनों देशों के विकास में दत्तचित्त होंगे। १९४७ से १९७१ के बीच पाकिस्तान से होने वाले चार आक्रमणों के कारण एवं कतिपय भारतीय मुस्लिमों के पृथक्तावादी नेतृत्व की सक्रियता के कारण आज भी स्थिति बहुत अच्छी नहीं बन पायी।

अब तो सुकुचित और सकीर्ण वृत्ति के मुस्लिम को उत्तेजित करने की भूमिका निभाने का कार्य पाकिस्तान का नेतृत्व ही कर रहा है। निस्संदेह सभी मुसलमान इसके लिए दोषी नहीं हैं और न ही सभी को इस विचार के लिए उत्तरदायी माना जाना न्यायसंगत है, पर इतना तो सत्य है कि भारत का पृथक्तावादी मुस्लिम समाज पाक में हो रहे भारत-विरोधी प्रचार जिसे प्रकारान्तर से हिन्दू विरोधी प्रचार कहा जाता है, से सर्वथा निरपेक्ष भी नहीं रह सकता, जबकि उसके परिवार का कोई न कोई सदस्य तो बहा है ही जो कि विभाजन के दिनों वहाँ चला गया था। पाक का अपने को मुस्लिम धर्म का प्रतिनिधि राष्ट्र कहना भी इसका एक कारण माना जा सकता है।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि जायसी का पद्यावत केवल समसामयिक प्रश्नों का ही समाधान प्रस्तुत नहीं करता अपितु इसमें कवि ने जिस सार्वमंजस्य भावना का प्रतिपादन किया है उसका सार्वकालिक और सार्वभौमिक महत्त्व है। हिन्दू-मुस्लिम एकता, प्रेम की महत्ता, मानवता के उच्च आदर्शों की प्रतिष्ठा, हिन्दू-मुस्लिम जीवन-दर्शनों में सामंजस्य स्थापन एवं मानवीय प्रेम को ही सर्वोच्च मानना आदि-आदि ऐसे जीवन-तत्त्व हैं जिन्हें किसी काल या समय विशेष की सीमा में नहीं बाँधा जा सकता। पद्यावत के प्रेमाख्यान के माध्यम से कवि ने प्रेम के जिस शाश्वत रूप को प्रतिष्ठित किया है उसका महत्त्व सृष्टि-पर्यन्त बना रहेगा, क्योंकि प्रेम किसी युग के समाज अथवा किसी वर्ग विशेष की बपौती नहीं होता, इसका सम्बन्ध मानवों के साथ-साथ प्राणी मात्र से है और इसका अस्तित्व तब तक रहेगा जब तक विधाता की सृष्टि बनी रहेगी। सृष्टि-रचयिता की 'एकोऽहं बहुस्याम' की इच्छा में भी उसकी प्रेम-लीला की आकांक्षा ही दृष्टिगोचर होती है। अतः मूल्यांकन की दृष्टि से जायसी के काव्य का महत्त्व सार्वभौमिक और सार्वकालिक ही माना जायगा।